<36620747380017

<36620747380017 S

Bayer. Staatsbibliothek

Aesthetik

auf

realistischer Grundlage.

Von

J. H. v. Kirchmann.

Erster Band.

BERLIN.

Verlag von Julius Springer.

1868.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Vorwort.

Das nachstehende Werk beschränkt sich auf die obern Begriffe und Gesetze im Gebiete des Schönen. Der Titel würde deshalb richtiger: Philosophie des Schönen lauten; das Wort: Aesthetik ist nur gewählt worden, weil es das bekanntere und geläufigere ist.

Die Eigenthümlichkeit des Werkes ist in den Worten: »Auf realistischer Grundlage« angedeutet. Das Prinzip der Beobachtung, was im Gebiete der Natur seit drei Jahrhunderten mit so glänzenden Erfolgen angewendet worden, ist hier auch auf das Gebiet des Schönen ausgedehnt worden. In der bewussten, offenen und umfassenden Weise, wie hier, ist dies bis jetzt noch nie geschehen und es darf deshalb nicht überraschen, wenn Ergebnisse erlangt worden sind, welche zwar von den, in den Systemen jetzt herrschenden Ansichten, erheblich abweichen, aber vielleicht für das Verständniss des daseienden Schönen weiter führen, als jene.

Idealismus und Realismus sind die beiden grossen Gegensätze, in denen die Philosophie seit ihrem Bestehen sich bewegt; alle andern Systeme sind nur Modifikationen jener.

Das Wesen beider liegt in den Quellen, aus denen sie den Inhalt schöpfen. Der Idealismus lässt nur das Denken, oder die Vernunft, als die Quelle der Wahrheit zu; der Realismus dagegen erkennt nur die Sinnes- und Selbstwahrnehmung als die Quelle an, aus welcher der Inhalt des Seienden gewonnen werden kann; das Denken ist ihm nur ein Mittel, das Wahrgenommene zu reinigen und das Allgemeine daraus auszusondern.

Alle Unterschiede im Inhalte beider Systeme entwickeln sich aus diesem Unterschiede ihrer Quellen.

Indem der Idealismus nur das Denken anerkennt und das Wahrnehmen als die Quelle des Irrthums von sich weist, ist es na-

türlich, dass der Unterschied von Sein und Wissen bei ihm allmählig immer dünner werden und zuletzt ganz verschwinden muss. Die Beziehungsformen, welche nur dem Wissen angehören, insbesondere die Kategorien der Erzeugung und Entwicklung, erhalten in ihm die Natur seiender Bestimmungen; die Einheit wird über die Mannichfaltigkeit gestellt und eine Gränze des Wissens wird nicht anerkannt. In dem Bestreben, das Mannichfaltige in die höchste Einheit zurückzuführen, wird selbst der Widerspruch herbeigeholt und zuletzt zum Kennzeichen aller Wahrheit erhoben. Das Sein hat sich in diesem System dem Wissen unterzuordnen und ein Sein, was der dialektischen Bewegung des Denkens sich nicht fügen will, wird als ein Werthloses und Unwirkliches bei Seite geschoben.

Der Realismus dagegen, welcher das Sein nur mittelst der Wahrnehmung erreichen zu können glaubt, wird an dem Unterschiede von Sein und Wissen, als einem unüberwindlichen festhalten und letzteres dem erstern unterordnen. Er sondert die reinen Beziehungen des Denkens von den Begriffen des Seienden. Die Erzeugung des Einen aus dem Andern ist für ihn kein seiender Vorgang; die Unterschiede sind ihm unvertilgbar und das Ursprüngliche; es giebt keine Entwicklung des Einen aus dem Andern, weder im Sein noch im Wissen. Der Widerspruch ist ihm das ausnahmslose Zeichen der Unwahrheit; die Einheit ist nicht die Aufhebung, sondern nur die Verbindung der Unterschiede. Das Allgemeine kann nur durch Induktion gefunden werden und das Wissen des Menschen hat seine Schranken, jenseit deren noch ein mannichfaches, dem Menschen unerreichbares Sein bestehen kann.

Der Idealismus war von jeher das Schoosskind der Philosophie; es schien so niedrig, so gemein, sich mit jedem Bauer und Bettler des gleichen Instrumentes, d. h. der Wahrnehmung, zur Erkenntniss der Dinge zu bedienen; die Philosophie musste etwas vor dem gesunden Menschenverstande voraus haben; so erfand man den Gegensatz von Verstand und Vernunft. Mit Kant gelangte der Idealismus zum vollen Bewusstsein seiner selbst; in dem Systeme Hegel's hat er seinen Gipfelpunkt erreicht.

Der Realismus dagegen ist in seiner philosophischen Ausbildung

weit hinter dem Idealismus zurückgeblieben; man wagte nicht, sich der Wahrnehmung voll anzuvertrauen. Selbst Herbart, der den Begriff des Seins so richtig erkannt hatte, liess die Wahrnehmung als Quelle des Wissens wieder fallen, weil sie angeblich nur Widersprechendes biete; er stand nicht an, ein System von raum- und zeitlosen Wesen sich auszudenken, was hinter dem Scheine der Erfahrung stehen und das wahrhaft Seiende enthalten sollte.

Nachdem jetzt die Ueberzeugung immer allgemeiner wird, dass mit dem Idealismus nicht weiter zu kommen ist, versucht die neueste Philosophie eine Verbindung des Idealismus mit dem Realismus. Man räumt der Erfahrung und Beobachtung gewisse Rechte ein, allein man mag auch das lang gehegte und gepflegte dialektische Spiel mit den Begriffen nicht aufgeben. Ein solcher Kompromiss ist indess unmöglich und für das strenge Denken unerträglich. Wenn zwei Wege, das Wahrnehmen und das Denken, jeder für sich zum Sein führen, so muss dies bei der gegensätzlichen Natur beider zu einer Verwirrung führen, in der zuletzt nur die Willkür, wenn auch in der Hülle philosophischer Phrasen, entscheidet.

Anstatt in einer solchen Verbindung beider Systeme das Heil der Philosophie zu suchen, erscheint es gerathener, zunächst das System des Realismus in seiner Reinheit und Folgerichtigkeit auszubilden und dann an der Hand desselben das Gebiet des Seienden von Neuem zu durchwandern.

Das Erstere hat der Verfasser früher (Philosophie des Wissens. Berlin, 1864. Verlag von J. Springer) versucht und das letztere ist in diesem Werke für das Gebiet des Schönen geschehen. Die idealistische Philosophie erkennt zwar allmählig das realistische Prinzip im Gebiete der Natur an; allein desto entschiedener weist sie es noch immer in den Gebieten des Sittlichen und Schönen zurück. Es kam daher darauf an, durch die That zu zeigen, was der Realismus in diesen Gebieten vermag.

Für alles Weitere verweist der Verfasser auf den Inhalt des Werkes selbst, dem die wesentlichen Grundsätze des Realismus als Einleitung vorausgeschickt worden sind.

Die Beispiele oder das Einzelne, aus denen die Begriffe und

Gesetze sich ableiten, haben für die realistische Auffassung eine weit höhere Bedeutung, als für den Idealismus; der Verfasser hätte sie daher gern in grösserer Fülle und Mannichfaltigkeit geboten. Allein das Werk würde dadurch zu sehr angewachsen sein und die Uebersichtlichkeit verloren haben; es ist deshalb nur das Bekannteste und Anerkannteste benutzt worden.

Bei der Fülle des Inhaltes musste überhaupt die Darstellung sehr gedrängt gehalten werden, und es ist deshalb zu wünschen, dass das Lesen des Werkes in etwas langsamerem Tempo, als gewöhnlich, geschehe.

Der Verfasser benutzt schliesslich diese Gelegenheit, um sich bei den Besitzern seiner Philosophie des Wissens zu entschuldigen, dass der zweite Theil derselben trotz seines Versprechens bis jetzt nicht erschienen ist. Die Erprobung des realistischen Prinzips in den Gebieten des Seins schien dem Verfasser dringender, als die volle Entwicklung des Prinzips für sich. Indess soll dieser zweite Theil und zwar nicht zum Schaden der Sache, in einiger Zeit nachfolgen. Vorläufig ist ein kurzer Auszug in der ersten Abtheilung dieses Werkes geboten.

Berlin im Januar 1868.

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

(Die lateinischen Ziffern bedeuten den Band, die arabischen die Seitenzahl.)

I. Die Erkenntniss des Schönen.

A. Das System des Realismus
1. Das Wahrnehmen I. 1
2. Das Denken I. 5
3. Das Erkennen I. 11
B. Die übrigen Systeme I. 26
C. Die Wissenschaft des Schönen I. 33

II. Die Welt des Schönen.

A. Das Naturschöne I. 39
B. Das Kunstschöne I. 41
C. Das verzierende Schöne I. 44

III. Der Begriff des Schönen.

A. Die Auffindung des Begriffes I. 47
B. Die Begründung des Begriffes I. 53
C. Die Besonderung des Begriffes I. 72

IV. Das Seelenvolle des Schönen.

A. Das Reale . I. 75
B. Das Seelische.
1. Ueberhaupt I. 86
2. Die Lustgefühle I. 93
3. Die Achtungsgefühle I. 111
4. Die Freiheit des Willens I. 121
5. Der Widerstreit zwischen Lust- und Achtungsgefühlen . . I. 129
6. Der Widerstreit zwischen Lustgefühlen I. 136
7. Der Widerstreit zwischen Achtungsgefühlen I. 142
C. Der Mensch als seelenvolles Reale I. 148
D. Die Natur als seelenvolles Reale I. 165
E. Die überirdische Welt als seelenvolles Reale I. 181

V. Die Bildlichkeit des Schönen.

A. Der Begriff der Bildlichkeit I. 187
B. Die Besonderung der Bildlichkeit.
1. Im Naturschönen I. 191
2. Die Bildlichkeit der bildenden Künste I. 194
3. Die Bildlichkeit in der Musik I. 208
4. Die Bildlichkeit in der Dichtkunst I. 220
C. Die Begründung der Bildlichkeit I. 241

D. Die Entwicklung der Bildlichkeit.
1. Die Freiheit . I. 252
2. Die Reinheit . I. 254
3. Die Bestimmtheit I. 261

VI. Die Idealisirung des Schönen.

A. Der Begriff der Idealisirung I. 266
B. Die Besonderung der Idealisirung.
1. In den bildenden Künsten I. 273
2. In der Musik . I. 282
3. In der Dichtkunst I. 285
4. Die Idealisirung des Naturschönen I. 288
C. Die Gränzen der Idealisirung.
1. Im Natürlichen I. 292
2. Im Sittlichen . I. 302

VII. Das Sinnlich-Angenehme des Schönen.

A. Der Begriff des Sinnlich-Angenehmen I. 320
B. Die Besonderung des Sinnlich-Angenehmen I. 324
C. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen I. 334

VIII. Die Besonderung des Schönen.

A. Die Besonderung nach dem Seelischen.
1. Das Erhabene.
a) Der Begriff des Erhabenen II. 1
b) Das Natur-Erhabene II. 11
c) Das Geistig-Erhabene II. 14
d) Das Edle und das Gemeine II. 25
e) Das Tragische II. 29
2. Das Einfach-Schöne.
a) Das Einfach-Schöne im engern Sinne II. 36
b) Das Komisch-Schöne.
aa) Der Begriff des Komischen II. 42
bb) Das Einfach-Komische II. 47
cc) Das Witzig-Komische II. 57
dd) Der Humor II. 63
B. Die Besonderung nach der Bildlichkeit.
1. Das Naturschöne II. 72
2. Das Kunstschöne II. 77
C. Die Besonderung nach der Idealisirung.
1. Das Ideal- und das Naturalistisch-Schöne II. 80
2. Das Form- und das Geistig-Schöne II. 90
3. Das Symbolisch- und das Klassisch-Schöne II. 98

IX. Die Vollendung des Schönen oder das Kunstwerk.

A. Der Begriff des Kunstwerkes.
1. Die Auffindung des Begriffes II. 105
2. Die Komposition II. 108
3. Die Begründung des Begriffes II. 115

B. Die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes.
 1. Das dichterische Handlungsbild.
 a) Die Weltlage II. 117
 b) Die Handlung II. 132
 c) Anfang, Mitte und Ende II. 144
 2. Das Handlungsbild in den bildenden Künsten II. 150
 3. Das Stimmungsbild II. 153
 4. Die Mannichfaltigkeit der Gegensätze II. 162
 5. Die Eintheilung der Kunstwerke II. 174
C. Die Einheit des Kunstwerkes.
 1. Die Einheit im Realen II. 184
 2 Die Einheit im Schönen.
 a) Die innern Einheitsformen. II. 194
 b) Die äussern Einheitsformen II. 205
D. Die Lösung im Kunstwerke.
 1. Der Begriff der Lösung II. 208
 2. Die Lösung im Handlungsbilde II. 210
 3. Die Lösung im Stimmungsbilde II. 220
E. Die Idealisirung des Kunstwerkes II. 226
F. Die Verbindung der Künste.
 1. Die Verbindung der bildenden Künste II. 235
 2. Die Verbindung der zeitlichen Künste II. 238
 3 Die Verbindung von bildenden mit zeitlichen Künsten . . II. 252

X. Der Genuss des Schönen.

A. Die Bedingungen des Genusses II. 253
B. Die Arten des Genusses. II. 259
C. Das Urtheil über das Schöne II. 27

XI. Die Erzeugung des Schönen.

A. Die Bestandtheile der Erzeugung. II. 276
B. Der Styl in der Kunst II. 286
C. Die Vorbedingungen der Erzeugung II. 292

XII. Die Geschichte des Schönen.

A. Die Geschichte überhaupt und ihre Gesetze II. 302
B. Die Geschichte des Schönen und ihre Gesetze.
 1. Die erste Periode der Kunst II. 317
 2. Die zweite Periode der Kunst II. 328

XIII. Das verzierende Schöne.

A. Der Begriff und die Gesetze des verzierenden Schönen II. 338
B. Die Besonderung des verzierenden Schönen II. 343
C. Die Wirkung des verzierenden Schönen II. 357

Erklärung der Abkürzungen.

Kant (VII. 24) bedeutet: Immanuel Kant's Werke. Gesammtausgabe von Hartenstein. Leipzig 1838. Band VII. Seite 24.

Hegel (X. A. 120) bedeutet: G. W. F. Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein u. s. w. Berlin 1843. Band X. Erste Abtheilung. Seite 120.

Herbarth (VIII. 15) bedeutet: J. F. Herbart's sämmtliche Werke von Hartenstein. Leipzig 1850. Band VIII. Seite 15.

Schopenhauer (I. 209) bedeutet: Die Welt als Wille und Vorstellung von A. Schopenhauer. III. Ausgabe. Leipzig 1859. Band I. Seite 209.

Vischer (I. 146) bedeutet: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen von Dr. F. D. Vischer. Reutlingen 1848. Band I. Seite 146.

Schiller (VIII. B. 70) bedeutet: Fr. v. Schiller's sämmtliche Werke. Stuttgart 1818. Band VIII. Abtheilung 2. Seite 70.

Hanslick (S. 19) bedeutet: Vom Musikalisch-Schönen von Dr. E. Hanslick. Leipzig 1854. Seite 19.

Nibelungen (I. 93) bedeutet: Das Nibelungenlied, übertragen von M. A. Niendorf. Berlin 1854. Band I. Seite 93.

Zimmermann (I. 595) bedeutet: Aesthetik von R. Zimmermann. Wien 1858. Band I. Seite 595.

Carrière (II. 619) bedeutet: Aesthetik von M. Carrière. Leipzig 1859. Band II. Seite 619.

Ph. d. W. (I. 354) bedeutet: Die Philosophie des Wissens von J. H. v. Kirchmann. Berlin 1864. Band I. Seite 354.

(I. 171) ohne Zusatz bedeutet: Band I. Seite 171 dieses Werkes.

I. Die Erkenntniss des Schönen.

A. Das System des Realismus.

1. Das Wahrnehmen.

1. Indem das Schöne zu dem Seienden gehört, die Philosophie aber ein Wissen enthält, tritt gleich im Beginn der Untersuchung die Frage hervor, ob und wie das Seiende überhaupt von dem Wissen erreicht werden kann. Die besonderen Wissenschaften überspringen diese Frage, indem sie ohne weitere Prüfung sich der Mittel bedienen, welche im gewöhnlichen Leben für die Erforschung der Wahrheit benutzt werden. Die Philosophie kann sich indess dieser Frage nicht entziehen; vielmehr ist die Untersuchung, ob und wie das Sein von dem Wissen erreicht werden kann, eine ihrer wichtigsten Aufgaben, welche seit Kant den bedeutendsten Theil der philosophischen Forschung bildet.

2. Ihre Lösung wird bei dem grossen Umfange der Aufgabe zum Gegenstande eines besonderen Zweiges der Philosophie, welchen man als die Philosophie des Wissens bezeichnen kann. Die Lösung ist in verschiedener Weise versucht worden; diese Unterschiede werden damit zur Grundlage des Unterschiedes der philosophischen Systeme. Der Verfasser hat seine Auffassung in einem besonderen Werke unter dem Titel: Philosophie des Wissens. Berlin 1864, dargelegt; es bildet den Schlüssel zu dem Verständniss und die Grundlage für die Wahrheit der nachfolgenden Darstellung. Da indess dem Leser das vorgängige Studium dieses grösseren Werkes hier nicht zugemuthet werden, und doch das Wesentliche daraus hier nicht entbehrt werden kann, so soll ein gedrängter Auszug hier als Einleitung vorausgeschickt werden.

3. Die Frage, ob und wie das Wissen das Sein zu erreichen vermag, kann in vierfacher Weise beantwortet werden. Man kann 1) an dem Unterschiede von beiden, als einem Letzten, festhalten,

aber eine besondere Brücke nachweisen, welche von dem einen zu dem andern überführt; oder man kann 2) leugnen, dass das Sein von dem Wissen unterschieden sei und ersteres nur zu einer besonderen Art des Wissens herabsetzen; oder man kann 3) leugnen, dass das Wissen von dem Sein verschieden sei, vielmehr das Wissen nur als eine besondere Art des Seins gelten lassen; oder es kann endlich 4) Sein und Wissen überhaupt als ein Dieselbiges (Identisches) aber zugleich auch als ein Unterschiedenes behauptet werden. Die erste Auffassung herrscht obwohl unentwickelt in der alten Philosophie; die zweite führt zu den Systemen des Idealismus, wie sie mit geringen Maassgaben von Berkeley, Kant, Fichte und Schopenhauer aufgestellt worden sind; die dritte bildet das System des Materialismus; die vierte liegt der Identitäts-Philosophie von Schelling, Hegel und seinen Schülern zu Grunde.

4. Indem die Prüfung der drei letzten Auffassungen dem folgenden Abschnitt vorbehalten wird, soll hier zunächst das eigene System des Verfassers dargelegt werden, welches im Ganzen der ersten Auffassung sich anschliesst. Es kann als Realismus bezeichnet werden und führt die Philosophie wieder auf die natürlichen Grundlagen zurück, wie sie im Vorstellen und Denken aller Völker von Anfang ab bestanden haben und noch heute bestehen. Bei der Kürze der Darstellung, zu welcher der beschränkte Raum hier nöthigt, wird möglicherweise dem Leser manches dunkel und unklar bleiben; es kann für solchen Fall zur Verdeutlichung und Begründung nur auf das erwähnte grössere Werk verwiesen werden.

5. Sein und Wissen sind verschieden; aber es ist dem Menschen eine Brücke zwischen denselben in seiner Wahrnehmung gegeben. Die Wahrnehmung vermittelt den »Influxus substantiarum«, welchen Leibnitz leugnete, weil er ihn sich nicht erklären konnte. In der Wahrnehmung fliesst der Inhalt eines Seienden in ein anderes, mit Wahrnehmung begabtes Seiende oder Wesen über und vereint sich mit demselben in der Form des Wissens, während dieser Inhalt in dem Gegenstande nur in der Form des Seins besteht. Sein und Wissen sind deshalb im Inhalte gleich, ja identisch; dagegen in der Form von einander unendlich verschieden. Die Worte: Form und Inhalt sind hier nur in Ermangelung besserer gewählt; an sich können sie, als von dem Seienden abgenommen, die hier berührten Unterschiede nicht zureichend bezeichnen.

6. Es ist falsch, auf den Vorgang des Wahrnehmens, wie Schopenhauer thut, die Kategorie der Ursachlichkeit anzuwenden. Der Gegenstand ist nicht die Ursache und die Wahrnehmung in der Seele

ist nicht seine Wirkung. Dann hätten Beide mit einander nichts gemein. Vielmehr ist der Inhalt in Beiden derselbe und sein Uebergehen aus dem Sein in das Wissen hebt diese Dieselbigkeit nicht auf. Wenn Plato sagt: »Nur Gleiches kann von Gleichem erkannt »werden«; wenn Schelling sagt: »Das, worin kein Verstand ist, kann »nicht Vorwurf des Verstandes sein; das Erkenntnisslose kann nicht »selbst erkannt werden«; wenn Schleiermacher sagt: »Das höchste »Wissen ist der einfache Ausdruck des ihm gleichen höchsten Seins, »und das höchste Sein ist die schlechthin einfache Darstellung des ihm »gleichen höchsten Wissens«; wenn endlich Hegel »die Identität von »Sein und Wissen« behauptet; so sind alle diese Sätze nur in so weit wahr, als sie auf den Inhalt des Seienden und seiner Vorstellung beschränkt werden. Daneben besteht aber in beiden ein Unterschied der Form und indem jene Systeme diesen Unterschied nicht anerkennen oder nur in Widersprüchen ausdrücken, gerathen sie in das Unwahre und zu falschen Folgerungen.

7. Das Wahrnehmen sondert sich in die Sinnes-Wahrnehmung und in die Selbst-Wahrnehmung. Jene geschieht vermittelst der bekannten fünf Sinne, von denen jedoch das Fühlen zwei verschiedene Sinne umfasst, mit verschiedenen Organen und verschiedenem Inhalt. Das reine Fühlen wird durch die in der Haut verbreiteten sensibeln Nerven vermittelt und giebt Kunde von dem Warmen, dem Kalten, so wie von dem Glatten, Scharfen, Spitzigen mit ihren Gegensätzen. Das thätige Fühlen wird durch die Muskeln und motorischen Nerven vermittelt, erfordert deren vorgängige Erregung durch den Willen und giebt dann die Wahrnehmung des Druckes und der Bewegung, deren Gemeinsames mit Kraft bezeichnet wird.

8. Die Selbstwahrnehmung wird gewöhnlich Bewusstsein, Selbstbewustsein, innerer Sinn u. s. w. genannt. Hier ist das Wort: Selbstwahrnehmung gewählt worden, um damit anzuzeigen, dass sie der Sinneswahrnehmung ganz gleich läuft, dass sie, wie diese, nur den Inhalt eines Seienden in das Wissen überleitet und von ihr sich nur dadurch unterscheidet, dass sie keines Organs zur Vermittelung bedarf. Ihr Gegenstand sind nicht die Dinge ausserhalb, sondern das Ding innerhalb, oder das Ich, die eigene seiende Seele, mit welcher das Wahrnehmen zu einem Wesen verbunden ist. Fremde Seelen sind überhaupt kein Gegenstand der Wahrnehmung. Der eigene Körper wird durch die Sinneswahrnehmung erfasst, welche auch die Körper fremder Seelen wahrnimmt und dadurch Schlüsse auf letztere ermöglicht.

9. Der Inhalt der Sinneswahrnehmung umfasst die sogenannten

stofflichen Bestimmungen: die Farben, die Töne, das Glatte, das Rauhe, die Temperaturen, die Kraft, die Geschmäcke und die Gerüche. Daneben gehören zum Inhalt die Bestimmungen der räumlichen und zeitlichen Grösse, des Grades, der Richtung, der Gestalt, der Bewegung und der Veränderung. Der Inhalt der Selbstwahrnehmung umfasst die seienden Zustände der Seele, welche sich in Gefühl und in Begehren sondern. Das Gefühl besondert sich zu dem der Lust und des Schmerzes und zu dem Gefühl des Erhabenen und der Achtung. Jene Gefühle besondern sich je nach den Ursachen weiter zu vielen Unterarten, für welche die Sprache keine zureichenden Worte gebildet hat. Die Gefühle des Erhabenen sind entweder die aus dem Natur-Erhabenen oder die Gefühle der Achtung vor einem erhabenen Willen d. h. vor den Autoritäten. Zu dieser Klasse gehören auch die sittlichen und religiösen Gefühle.

10. Das Begehren oder Wollen nimmt keine Besonderung an, sondern ist stets jener einfache, nicht weiter zu definirende Zustand der Spannung der Seele, welcher von der Vorstellung einer Ursache der Gefühle erweckt, die Muskelkräfte ihres Leibes oder die Bewegungen in ihrem Denken zur Erreichung des Zieles erregt.

11. Neben diesen seienden Zuständen der Seele besteht in ihr das Wissen, was seiner Natur nach nicht blos seinen Inhalt, sondern auch sich selbst weiss, so dass es zur Erkenntniss seiner selbst keiner Wahrnehmung bedarf. Das Wissen theilt sich in Wahrnehmen und Denken. Andere Besonderungen des Wissens neben diesen beiden bestehen in der menschlichen Seele nicht. Das Wissen ist mit den seienden Gefühlen und Begehren zu einer Seele vereint; es dringen dadurch seiende Elemente in das Wissen ein und begründen die verschiedenen Wissens-Arten, in denen derselbe Inhalt vorgestellt werden kann. Die Darstellung des Wissens ist die Aufgabe dieser Einleitung und mit dem Wahrnehmen ist bereits begonnen.

12. Neben der Sinnes- und Selbst-Wahrnehmung giebt es für den Menschen kein Drittes, was den Inhalt des Seienden seinem Wissen zuführen könnte. Insbesondere sind das »intuitive Wissen« oder »anschauende Denken« (Schelling, Schopenhauer), das »Hell»sehen« (Mystiker), die »Offenbarung« (in den Religionen), die »an»geborenen Ideen« (Kant) u. s. w. keine solche Mittel, durch welche der Mensch Kenntniss von einem Seienden erlangen kann. Vielmehr sind diese angeblichen Quellen der Erkenntniss nur Gebilde eines dunklen oder von den Gefühlen missleiteten Denkens, welches damit

seinen phantastischen Schöpfungen eine wissenschaftliche Grundlage zu geben versucht. Der Inhalt dieser vermeintlichen Quellen der Wahrheit ist deshalb leicht als das Erzeugniss eines Denkens darzulegen, welches im Dienst der Gefühle der Lust oder der Furcht diesen Inhalt aus Elementen des Wahrgenommenen sich zusammensetzt, um die Neugierde oder Sehnsucht nach dem jenseits der Wahrnehmung Gelegenen in der bequemsten Weise zu befriedigen.

2. Das Denken.

1. Der durch die Wahrnehmung empfangene Inhalt des Seienden erleidet innerhalb des Wissens eine mannigfache Bearbeitung, welche nicht mehr von dem wahrgenommenen Gegenstande, sondern von der wissenden Seele ausgeht. Diese Bearbeitung ist das Denken. Das Denken erscheint deshalb als ein Thun, während das Wahrnehmen für die Seele ein blos leidendes Empfangen ist. Die Meinung von einer Thätigkeit oder Reaktion der Seele bei ihrem Wahrnehmen ist nur deshalb nothwendig geworden, weil man den Einfluss des Gegenstandes als eine Aktion aufgefasst hat, wozu aber kein Grund vorhanden ist. Das Denken besondert sich zu fünf verschiedenen Thätigkeiten oder Arten.

2. Die erste ist das blosse Vorstellen, oder die Wiederholung des durch die Wahrnehmung in das Wissen aufgenommenen Inhaltes, ohne Gegenwart des Gegenstandes. Indem die Seele weiss, dass solche blosse Vorstellung nicht durch Wahrnehmen entstanden ist, gilt ihr der Inhalt oder Gegenstand derselben nicht unmittelbar als seiend, sondern nur als vorgestellt und ihr Wissen davon als blosse Vorstellung.

3. Aus dem Eintreten einer blossen Vorstellung in die Seele folgt deshalb nicht das Sein ihres Inhalts, ein ontologischer Beweis für das Dasein Gottes ist deshalb unmöglich; vielmehr kann alles Sein nur aus seiner Wahrnehmung oder aus Schlüssen abgeleitet werden, welche sich auf eine andere Wahrnehmung stützen. Die Wiederkehr dehnt sich auch auf Vorstellungen anderer Art aus und umfasst das, was man Gedächtniss und Erinnerung nennt. Die Wiederkehr der blossen Vorstellungen geschieht nach festen Gesetzen, welche sich auf das eine zurückführen lassen, dass von zwei Vorstellungen, welche zugleich oder unmittelbar nach einander in der Seele gewesen sind, der Wiedereintritt der einen auch die andere erweckt.

4. Die zweite Art des Denkens ist das Trennen des durch die Wahrnehmung empfangenen Inhaltes. Dies Trennen kann sich

in vierfacher Weise vollziehen. Die erste, das theilende Trennen sondert den Gegenstand nach seiner Raum- und Zeiterfüllung in unterschiedene, räumliche oder zeitliche Theile, die neben oder nach einander bestehen. Durch dieses Trennen wird z. B. der wahrgenommene Baum in Stamm, Zweige, Blätter, Wurzeln; das Jahr in Tage, Stunden, Minuten; ein Mord in die Vorbereitung, die tödtende Handlung und den tödtlichen Erfolg getheilt.

5. Die zweite Unterart ist das eigenschaftliche Trennen; es sondert den Gegenstand nach seinen Eigenschaften, die sich in derselben Stelle des Raumes und der Zeit in ihm befinden und deshalb einander so durchdringen, dass die eine da ist, wo die andere ist. So wird die Rose dadurch in ihre Gestalt, ihre Farbe, ihre Grösse, ihren Geruch, ihre Weichheit getrennt.

6. Die dritte Unterart ist das entmischende Trennen. Es sondert die einander durchdringenden Eigenschaften eines Sinnes in deren Elemente. So wird damit das Rosa in roth und weiss gesondert; der Dreiklang in Grundton, Terz und Quinte; die Sylbe in die Laute der Vokale und Consonannten; der Punschgeschmack in das Saure, Süsse und Geistige.

7. Die vierte Unterart ist das begriffliche Trennen des Wahrgenommenen. Es sondert den Gegenstand in sein begriffliches Stück und in seinem bildlichen Rest. Jenes ergiebt die Arten und Gattungen der Dinge; dieser ist das Stück des Gegenstandes, vermöge dessen er zu dem bestimmten und einzelnen Gegenstand seiner Art wird. Das begriffliche Trennen kann auch auf Theile, Eigenschaften und Elemente der Gegenstände angewendet werden. Ebenso können begriffliche Stücke durch wiederholtes begriffliches Trennen nochmals getrennt werden. Durch solches wiederholtes Trennen entstehen allmählich die höheren Begriffe, deren Inhalt deshalb geringer ist, aber in einer grösseren Menge von Dingen enthalten ist.

8. Obgleich diese vier Arten des Trennens nur an dem vorgestellten Inhalte vollzogen werden und an den seienden Gegenständen nur in den wenigsten Fällen ausgeführt werden können, so entspricht doch diesen Trennstücken der Vorstellung ein gleiches Trennstück im Gegenstande und zwar ebenso genau, wie der ganzen Vorstellung der ganze Gegenstand entspricht.

9. Die Theile, Eigenschaften, Elemente und Begriffe sind deshalb nicht blos in dem Wissen, sondern auch in dem Sein. Insbesondere schweben die Begriffe nicht blos über den Gegenständen (Plato); sie laufen nicht blos an ihnen herum (discursiv, Aristoteles);

sie beziehen sich auch nicht blos mittelbar durch die Wahrnehmung auf die Gegenstände (Kant); sondern sie geben ihr Gegenständliches ebenso *unmittelbar*, wie die ganze Vorstellung den ganzen Gegenstand. Es entspricht dem Begriffe ein begriffliches Stück in dem Gegenstande und letzteres ist, wenn auch nicht für sich und abgesondert, doch an sich und in Verbindung mit dem bildlichen Rest, eben so wahrnehmbar, wie der ganze Gegenstand. Wenn Hegel die wirklichen Dinge »objective Gedanken« nennt, so ist damit diese Wirklichkeit der Begriffsstücke gemeint. Hegel übersieht aber den Unterschied der *Form* des Wissens und des Seins, und kommt deshalb zu der Behauptung, dass die Gedanken und die Dinge *identisch* seien.

10. Die *dritte* Art des Denkens ist das *Vereinen*. Es zerfällt in dieselben vier Arten wie das Trennen; seine Thätigkeit ist nur die umgekehrte des Trennens. Es beschränkt sich indess nicht auf die Wiedervereinigung der schon vorher als Eines wahrgenommenen und nur vom Wissen Getrennten; sondern es kann auch Bestimmungen, die ursprünglich als getrennte empfangen sind, vereinen; wie dies bei dem Anhören einer Rede oder bei dem Lesen eines Buches geschieht, wo die einzelnen Worte solche Trennvorstellungen bezeichnen, welche der Leser zu *einer* Vorstellung vereinen muss, um den Vortrag zu verstehen. Durch das Vereinen kann die Seele Vorstellungen gewinnen, denen als *einer* kein Seiendes entspricht; z. B. die Vorstellungen des Sonnengottes, der Centauren; durch das blos trennende Denken ist dies nicht möglich.

11. In Folge des Trennens und Vereinens treten in dem Seienden diejenigen Bestimmungen hervor, welche die Einheit der Trennstücke herbeiführen, d. h. *die Einheitsformen des Seins*. Es sind deren nur zwei: 1) die räumliche oder zeitliche *Berührung* der Trennstücke; das *An-einander*; 2) das räumliche und zeitliche *In-eins-sein* oder die *Durchdringung* der Trennstücke; das *Ineinander* derselben. Die Einheitsform des Ineinander hat *drei* Arten, je nachdem die Trennstücke sich blos als Eigenschaften durchdringen, oder als Elemente vermischen, oder als Begriffe mit ihrem bildlichen Reste sich verbinden.

12. Neben diesen Einheiten besteht als eine besondere Art der Einheit die *Verbindung* getrennter Dinge, wenn eine Kraft oder ein Begehren ihre weitere Trennung von einander hindert. Diese verbindende Bestimmung, die Kraft oder das Begehren, ist ein Gegenstand der Wahrnehmung und deshalb ist auch diese Einheitsform der Verbindung ein *Seiendes*. Die körperlichen Dinge werden durch die Kraft, welche das Fühlen wahrnimmt, verbunden; die Seelen wer-

den durch das Begehren oder Wollen entweder mit körperlichen Dingen oder mit andern Seelen verbunden. Dieses Begehren ist Gegenstand der Selbstwahrnehmung, also auch diese Verbindung seiender Natur.

13. Die vierte Art des Denkens ist das Beziehen. Es bestehen innerhalb der menschlichen Seele eine Anzahl bestimmter Formen, in denen die Seele die Gegenstände oder Trennstücke derselben aufeinander bezieht. Diese Beziehungen sind nicht durch das Wahrnehmen aus dem Seienden entlehnt, sondern nur Formen des Denkens; sie haben deshalb keine Gegenständlichkeit; sind nicht das Bild oder die Bezeichnung eines Seienden, sondern dienen nur dazu, den aus dem Sein empfangenen Inhalt innerhalb des Wissens leichter zu sondern und zu verbinden, zu handhaben, zu ordnen, zu übersehen. Alle Beziehungsformen bedürfen mehrerer zu Beziehender. Auf eines allein kann keine Beziehungsform angewendet werden.

14. Diese Beziehungsformen sind deshalb der menschlichen Seele von Natur innewohnend. Man könnte sie als ein Wissen a priori ansehen; allein im Sinne Kant's sind sie es nicht, weil sie nichts Gegenständliches von den Dingen aussagen, sondern deren Inhalt nur innerhalb des Wissens weiter verarbeiten. In Folge dessen können diese einzelnen Beziehungsformen aus jeder gebildeten Sprache entnommen werden, und es ergiebt sich dann, dass ihre Zahl nicht gross ist, und auf vierzehn Grundformen zurückgeführt werden kann.

15. Diese Beziehungsformen sind: 1) das Nicht, 2) das Und; 3) das Oder, 4) das Gleich, 5) die Zahlen, 6) das Alle, 7) die Orte in Raum und Zeit, 8) das Ganze und seine Theile, 9) die Ursache und die Wirkung, 10) die Substanz und die Accidenzen, 11) das Wesen und das Unwesentliche, 12) die Form und der Inhalt, 13) das Innere und das Aeussere und 14) der Erkenntnissgrund und die Folge.

16. Diese einzelnen Beziehungsformen gehen sowohl unter einander als mit dem Seienden Verbindungen ein, welche sprachlich mit einem Worte bezeichnet werden. So ist in dem Worte: Vater der Begriff eines Seienden, eines Menschen, mit der Beziehungsform der Ursache verbunden. Deshalb ist ein Vater ohne Sohn nicht möglich. So enthält das Wort: Allgemein eine Verschmelzung der zwei Beziehungsformen des Gleich und des Alle. Die Beziehungsform des Nicht besondert sich in gleicher Weise zu den Begriffen des Unendlichen und des Widerspruches. Beide sind ohne das Nicht undenkbar. So besondert sich die Beziehung der Ursachlichkeit zu der der Wechselwirkung und des Zweckes; es ist falsch, wenn Kant und Hegel diese jener nicht unter- sondern nebenordnen.

17. Die einzelnen Beziehungsformen haben bald eine vereinende bald eine trennende Richtung in Bezug auf die von ihnen Bezogenen. Aus jenen entspringen die Beziehungs-Einheiten, welche die Ergänzungen zu den seienden Einheitsformen bilden. Die wichtigsten Beziehungseinheiten sind die begriffliche Einheit, welche durch die Gleichheit der Bezogenen vermittelt wird und die ursachliche Einheit, welche entsteht, wenn das Eine der Bezogenen als Ursache, das andere als seine Wirkung gefasst wird.

18. In dem menschlichen Wissen und Denken sind die Vorstellungen des Seienden mit diesen Beziehungsformen fortwährend vermischt und verschmolzen, und das gewöhnliche Vorstellen wird dadurch verleitet, letztern eine gleiche Gegenständlichkeit zu geben, wie den ersteren. Dieser Irrthum herrscht auch in den Systemen von Kant und Hegel. Es ist für die Philosophie eine ihrer wichtigsten Aufgaben, diese Beziehungen trotz ihrer Verschmelzung mit den Vorstellungen des Seienden, dennoch als reine Formen des Denkens festzuhalten und ihnen ein Gegenständliches nicht unterzuschieben. Die Beziehungsformen sind nie Bilder oder Bezeichnungen eines Seienden, sondern setzen nur zu ihrer Anwendung auf dieselben eine gewisse seiende Grundlage in den Gegenständen voraus.

19. Die fünfte und letzte Art des Denkens umfasst die Wissensarten. Indem mit dem Vorstellen seiende Elemente der Seele sich verbinden, kann derselbe Inhalt in verschiedener Art vorgestellt oder gewusst werden. Die Beobachtung führt zu sechs verschiedenen Arten des Wissens; sie sind: 1) die Wissensart des blossen Vorstellens; 2) die Wissensart des Wahrnehmens; 3) die Wissensart, vermöge deren eine Vorstellung als ein bekanntes Wissen gilt; 4) die Wissensart des gesteigerten Vorstellens oder die Aufmerksamkeit; 5) die Wissensart des gewissen Wissens; und endlich 6) die Wissensart des nothwendigen Wissens.

20. Derselbe Inhalt kann blos vorgestellt oder wahrgenommen werden, oder als ein bekannter gelten, oder mit Aufmerksamkeit vorgestellt, oder als gewiss oder als nothwendig gewusst werden. Indem somit der Gegenstand von diesen Arten ihn zu wissen, nicht berührt wird, enthalten diese Arten des Wissens, ebenso wie die Beziehungen keine seienden Bestimmungen der Gegenstände, sondern sind Zuthaten, welche innerhalb der Seele selbst erfolgen und nur dieser angehören. Es sind deshalb nicht die Dinge bekannt oder gewiss, oder nothwendig, sondern nur unser Wissen von ihnen.

21. In diesen fünf Arten der Behandlung des durch die Wahrnehmung empfangenen Inhalts ist das Denken erschöpft und zugleich

damit definirt. Es besteht daneben keine weitere Richtung oder Thätigkeit im Denken. Der von Kant und Hegel so stark betonte Unterschied zwischen Verstand und Vernunft ist nicht vorhanden. Alles Denken geht bald auf den Unterschied, bald auf die Einheit. Die Ideen Kant's sind nichts Eigenthümliches, sondern nur Verbindungen höherer Begriffe mit Beziehungen, insbesondere mit Verneinungen der Gränze und der Bedingtheit; ihr Ursprung ist also in den hier dargelegten Arten des Denkens leicht nachzuweisen. Jene fünf Arten des Denkens gehen mannichfache Verbindungen mit einander ein und diese Verbindungen bilden das zusammengesetzte Denken, gegenüber dem einfachen Denken jener fünf Arten.

22. Wenn der durch die Wahrnehmung empfangene Inhalt des Seienden durch diese Arten des Denkens mannichfach getrennt, vereint und mit Beziehungen und Wissensarten verschmolzen worden ist, so erscheint dieser Inhalt so verschieden von seiner ursprünglichen Natur, dass die Meinung entsteht, ein solches Wissen sei nach Inhalt und Form nur das Erzeugniss des Denkens. Als man weiter bemerkte, dass nicht jedes Wahrnehmen die Wahrheit enthalte, sondern die Sinne mannichfachen Täuschungen unterliegen, wurde es das Grundprinzip der meisten philosophischen Systeme, die Wahrnehmung als Mittel zur Wahrheit zu verwerfen und nur das Denken für die Quelle alles wahren Inhaltes des Wissens und für den Weg zur Wahrheit anzuerkennen.

23. Allein das Denken ist völlig ausser Stande, den Inhalt des Seienden durch sich zu gewinnen. Dieser Inhalt kann nur und allein durch die Wahrnehmung erlangt werden. Dagegen ist das Denken allein im Stande, das in die Wahrnehmung mit eingedrungene Falsche aufzufinden. Um mithin den unverfälschten Inhalt des Seienden oder die reine Wahrheit zu gewinnen, müssen Wahrnehmen und Denken sich verbinden. Diese Verbindung in ihrer richtigen Ausübung ist das Erkennen und sein Ergebniss die Wahrheit.

24. Das Denken kann indess den von der Wahrnehmung empfangenen Inhalt auch in anderer Richtung, als zur Auffindung der Wahrheit, behandeln. Durch das Vereinen und Beziehen kann der aus der Wahrnehmung stammende elementare Inhalt zu Vorstellungen von Gegenständen gestaltet werden, wie sie die Wahrnehmung nicht bietet. Diese Weise des zusammengesetzten Denkens wird mit Einbildungskraft und Phantasie bezeichnet. Sie dient bald bestimmten Zwecken des realen Lebens, wie der Erfindung von Maschinen, der Bildung von Staatsformen und Religionen, oder der reinen Lust an den Gebilden der Phantasie. Dieses schöpferische

Denken kann dabei die Gesetze des Denkens und Seins mehr oder weniger überschreiten und sich dadurch mehr oder weniger von der Wahrheit entfernen.

3. Das Erkennen.

1. Jedes Wahrnehmen ist mit dem Fürwahrhalten seines Inhaltes nothwendig verknüpft. Jedes Sehen eines Baumes, jedes Hören eines Tones, jedes Wahrnehmen einer innern Lust oder eines innern Begehrens ist mit der Ueberzeugung verknüpft, dass dieser Baum, dieser Ton, diese Lust, dieses Begehren wirklich ist; dass dieser Inhalt nicht blos ein Vorstellen ist, sondern zugleich einem Gegenstande, einem Seienden ausserhalb des Wissens angehört. Dies ist der erste Fundamentalsatz der Wahrheit.

2. Das Denken stösst aber bei der Bearbeitung und Vergleichung des aufgenommenen Inhaltes mitunter auf Ergebnisse, die einander widersprechen. So wird der in der Hand gehaltene Thaler, je nach der Entfernung und Stellung der Hand zum Auge bald gross, bald klein, bald rund, bald gerade gesehen, während er dabei immer unverändert gross und gleich gestaltet gefühlt wird. Je weiter das Denken vorschreitet, desto vielfacher entwickeln sich dergleichen Widersprüche innerhalb des Wahrgenommenen. Der wissenden Seele gilt solcher Widerspruch als unmöglich; es kann nur eine der sich widersprechenden Bestimmungen wirklich sein; die andere gilt als Schein. Dies ist der zweite Fundamentalsatz der Wahrheit.

3. Die beiden Fundamentalsätze lauten demnach: 1) das Wahrgenommene **ist**; 2) der Widerspruch **ist nicht**. Der letzte Satz gilt unbedingt und der erste Satz wird dadurch beschränkt. Um deshalb die reine Wahrheit zu gewinnen, muss das Denken durch Trennen und Beziehen den wahrgenommenen Inhalt in sich und auf die bereits bekannten Wahrheiten prüfen und den dabei sich ergebenden Widerspruch als einen Schein absondern. Der Rest ist die Wahrheit oder die Erkenntniss, d. h. ein Wissen, dessen Inhalt mit dem Inhalt seines Gegenstandes dieselbig (identisch) ist.

4. Es giebt neben dem Wahrnehmen, Denken und ihrer Verbindung nach Anleitung der beiden Fundamentalsätze kein weiteres Mittel für den Menschen, um zur Wahrheit zu gelangen. Alles Wissen von dem Einzelnen und von dem Allgemeinen, alle Geschichte, Wissenschaft nnd Philosophie gehen, so weit sie Wahrheit enthalten, aus dem vereinten Wahrnehmen und Denken und nur daraus hervor. Alles Beobachten, Versuchen, Prüfen, Untersuchen und Nachdenken

in allen Gebieten ist nichts als eine Benutzung jener beiden Fundamentalsätze zur Gewinnung der Wahrheit.

5. Der Begriff des Seins ist der Seele ohne Wahrnehmung unerreichbar; das Denken für sich allein kann nie zu diesem Begriffe führen. Nur das Wahrnehmen giebt diesen Gegensatz des Wissens. Indem bei dem Wahrnehmen nur der Inhalt des Seienden in das Wissen eingeht, ist die Seinsform dem Wahrnehmen und Wissen unerreichbar. Der Begriff des reinen Seins ist deshalb für das Wissen nur eine Verneinung, welche sagt, dass hier ein Nicht-Wissbares oder ein Etwas besteht, was in das Wahrnehmen nicht mit eingeht, und an dem es seine Gränze findet. So wie bei dem Stoss nur ein Hinderniss gefühlt wird, ohne dass über die Beschaffenheit desselben dadurch etwas erkannt ist, so stösst auch das Wahrnehmen bei seiner Ueberleitung des Inhaltes in das Wissen auf dies Hemmniss, als ein Nicht-Ueberfliessendes. Dieses Nicht-Ueberfliessende ist das Seiende an dem Inhalt, oder es macht die Seins-form desselben aus.

6. Könnte auch diese Seinsform, das, wodurch der Inhalt ein Seiendes ist, mit in das Wissen überfliessen, d. h. könnte die Seinsform erkannt werden, so würde damit der Unterschied zwischen Sein und Wissen verschwinden; das Sein wäre dann nur reiner Inhalt, der vollständig und dieselbig in das Wissen einginge. Nur dadurch, dass die Seinsform nicht mit in das Wahrnehmen eingeht, behält das Sein seine Festigkeit und seinen Unterschied gegen das Wissen. Der Mensch kann deshalb über den bejahenden (positiven) Inhalt des reinen Seins nichts wissen; es ist für ihn nur das Nicht-Wissbare; wie das Wissen umgekehrt für das Sein das Nicht-Seinbare ist.

7. Wenn Hegel (X. A. 120) die Natur definirt als »den Geist »in seinem Anderssein«, so ist damit derselbe Gedanke ausgesprochen. Auch Hegel kann in dieser Definition von der Natur (dem Sein) keine bejahende Bestimmung aussagen: das Anderssein ist nur dasselbe wie Nicht-Geist oder Nicht-Wissen. Aehnlich bezeichnet schon Plotin die Materie (ὕλη) als das reine Nicht-Sein, worunter bei ihm das Nicht-Wissen, der Nicht-νοος gemeint ist, indem ihm der νοος, oder das Wissen als das ὄντως ὄν gilt.

8. Die Art und Weise, wie der Inhalt des Seins durch die Brücke des Wahrnehmens in das Wissen der Seele übergeht, ist dem Menschen unerkennbar. Seine beiden Arten der Wahrnehmung geben darüber keinen Aufschluss und können es nicht; vielmehr würde dazu eine Wahrnehmungsart gehören, welche die Seins- und Wissensformen selbst wahrnähme; ein solches Wahrnehmen ist aber dem Menchen

nicht gegeben. Der Idealismus bekämpft die Gegenständlichkeit des Wahrgenommenen und den ersten Fundamentalsatz hauptsächlich damit, dass der Uebergang des Inhaltes des Seienden in das Wissen unerklärbar, ja unbegreiflich sei. Allein dieser Uebergang enthält keinen Widerspruch; er ist dem Menschen nur unbekannt und unerreichbar; dies giebt aber noch kein Recht, ihn als unwahr zu behaupten.

9. Ein Beweis für die Wahrheit der hier entwickelten beiden Fundamentalsätze kann nicht gegeben werden. Alle Beweise im Leben und in den Wissenschaften setzen bereits die Giltigkeit dieser Sätze voraus und bestehen nur in der Anwendung derselben auf einen einzelnen Fall. Für die Wahrheit derselben besteht keine andere Bürgschaft, als die Nothwendigkeit, mit der beide Sätze sich in dem Wissen jedes Menschen geltend machen und in keinem Erkennen umgangen werden können, ohne demselben die Ueberzeugung von seiner Wahrheit zu rauben.

10. Diese Berufung auf die Nothwendigkeit erscheint allerdings dem Wissen, was einen Beweis verlangt, d. h. was sich auf sich selbst stützen will, ungenügend. Aber das Wissen vergisst, dass es sich hier eben darum handelt, aus demselben heraus zu treten. Das Wissen verlangt einen Beweis für die Verknüpfung seiner mit dem Sein; aber in dem Begriffe des Beweises liegt, dass seine Wahrheit aus einem Obersatz, d. h. aus einem Wissen und nicht aus einem Andern abgeleitet werden soll. Die Fodrung eines Beweises für diese Fundamentalsätze widerspricht sich also selbst. Die Bürgschaft für die Wahrheit der Verbindung von Sein und Wissen, wie sie im Wahrnehmen besteht, muss daher anderswo gesucht werden, und der Mensch hat alle Ursache, mit der Nothwendigkeit zufrieden zu sein, in der sein Fürwahrhalten ausnahmslos an diese Fundamentalsätze gebunden ist. Nur dadurch ist die Uebereinstimmung im Wissen der Menschen gesichert. Jacobi hat das Fürwahrhalten der Fundamentalsätze, weil es nicht bewiesen werden kann, ein Glauben genannt, im Gegensatze des auf Beweisen ruhenden Wissens. Man könnte sich dies gefallen lassen, wenn nicht das Wort Glauben besser auf ein Fürwahrhalten zu beschränken wäre, was gar nicht aus den Fundamentalsätzen sich ableitet.

11. Das Erkennen sondert sich in das Erkennen des Einzelnen und in das Erkennen des Allgemeinen. Die Erkenntniss des Einzelnen wird in Gemässheit der Fundamentalsätze erreicht, wenn es mit allen für dasselbe anwendbaren Arten des Wahrnehmens betrachtet, damit sein Inhalt vollständig in das Wissen übergeleitet, hier von

dem Denken auf den Widerspruch geprüft und das sich Widersprechende davon abgesondert wird.

12. Diese Abtrennung des Scheins führt zu der Lehre von den Täuschungen der Sinne und der Selbstwahrnehmung. Die Beobachtung zeigt, dass diese Täuschungen nicht nur vermittelst des Satzes vom Nichtsein des Widerspruches erkannt werden können, sondern dass sie auch mit bestimmten Ursachen nach festen Gesetzen zusammenhängen und danach im Voraus erkannt und abgehalten werden können. Auf diese Weise werden schon im gewöhnlichen Leben eine grosse Zahl dieser Täuschungen so schnell abgesondert, dass deren Dasein kaum noch bemerkt wird.

13. Das begriffliche Trennen des Einzelnen führt, wenn es weiter fortgesetzt wird, zu den höhern Begriffen, welche in vielen Einzelnen wiederkehren und deshalb Stammbegriffe oder Kategorien genannt werden. Ihre geringere Zahl gestattet, sie in eine Tafel zusammenzustellen. Die niedern, dem Einzelnen näher stehenden Begriffe nennt Kant Erfahrungsbegriffe. Er meint, dass diese aus der Erfahrung stammen, während die höhern Begriffe oder Kategorien a priori in der Seele enthalten sein sollen. Allein der Inhalt beider Arten ist mittelst der Wahrnehmung aus dem Sein entnommen. Die höhern Begriffe sind nur durch wiederhohltes begriffliches Trennen aus den niedern ausgesondert und es besteht zwischen beiden kein Unterschied des Ursprungs und keine feste Gränze.

14. Die Beziehungsformen und Wissensarten (Seite 9) können sammt ihren nächsten Verbindungen ebenfalls in eine Tafel zusammengestellt werden; sie bilden dann die zweite Kategorientafel. Die erste enthält dann die Stammbegriffe des Seienden; die zweite die Stammbegriffe des Wissens. Diese wichtige, für die Erkenntniss der Wahrheit unentbehrliche Unterscheidung ist sowohl von Kant als von Hegel übersehen. Beide haben die Kategorien des Seins und der Beziehung als gleichgeltend durcheinander gemengt.

15. Die zweite Art des Erkennens führt zu dem Allgemeinen, zur Erkenntniss der Gesetze und zu den Wissenschaften. Letztere sind nichts anderes, als die geordnete Sammlung der in den einzelnen Gebieten bis jetzt ermittelten Gesetze. Nur die Gesetze und das, was zu deren Verständniss und Beweis gehört, bildet den Inhalt der Wissenschaften. Alles andere, was in den Darstellungen derselben sonst noch vorkommt, und meist umfangreicher als jenes ist, bildet eine der Wissenschaft fremde Zuthat oder blosse Verzierung.

16. Das Gesetz ist eine allgemeine Verbindung zweier begrifflichen Bestimmungen. Diese Bestimmungen sind die Glieder des

Gesetzes und umfassen ihrer begrifflichen Natur nach alles Einzelne, was unter ihnen enthalten ist. Die Verbindung beider Glieder kann nur in einer der oben dargelegten Einheitsformen des Seins oder Beziehens, einschliesslich der Verbindung, geschehen und ausgesprochen werden.

17. Da das Wahrnehmen und Handeln des Menschen es überall nur mit Einzelnen zu thun hat und das Allgemeine nicht für sich besteht, so kann es sonderbar erscheinen, weshalb der Mensch mit der Erkenntniss des Einzelnen sich nicht begnügt und nach der Erkenntniss des Allgemeinen daneben verlangt. Es sind zwei Umstände, welche ihn hierzu veranlassen. Einmal wird die Erkenntniss des Einzelnen durch die Kenntniss des Allgemeinen erleichtert und auch da ermöglicht, wo die unmittelbare Untersuchung des Einzelnen nicht ausführbar ist. Wenn man z. B. an einer Bestimmung des Gegenstandes erkannt hat, dass er eine Kartoffel ist, so weiss man dann auch ohne weitere Beobachtung und Untersuchung, blos auf Grund der Gesetze, dass diese Kartoffel zur Nahrung benutzt werden kann, dass Branntwein und Stärke aus ihr bereitet werden kann, dass sie in die Erde gelegt, keimt und neue Kartoffeln erzeugt u. s. w.

18. Sodann sind es die Gesetze, durch deren Kenntniss der Mensch seine Macht über die Natur und das Seiende gewinnt. Indem er durch sie die allgemeine Verbindung zweier Begriffsstücke kennt, braucht er nur das erste zu setzen, um auch den Eintritt des zweiten zu bewirken. Alle Herrschaft des Menschen, nicht blos über die Natur, sondern auch über andere Menschen und über sich selbst beruht auf der Kenntniss des Allgemeinen oder der Gesetze.

19. Daraus erklärt sich die Leidenschaft, mit der die Menschen von jeher nach dem Allgemeinen und den Gesetzen gesucht haben. Ihre Auffindung bietet aber eigenthümliche Schwierigkeiten. Die beiden Fundamentalsätze können dafür nur da benutzt werden, wo die Einzelnen, welche unter den Gliedern des Gesetzes befasst sind, übersehen und sämmtlich auf die Wahrheit der Verbindung geprüft werden können. Dies ist nur der seltenste Fall. Die meisten Gesetze umfassen eine unbestimmte, in die Zukunft hineinreichende Zahl von Einzelnen, deren Untersuchung mithin für sämmtliche unmöglich ist.

20. Es tritt deshalb hier die Frage ein, welche andern Mittel der Mensch zur Erkenntniss der ihm so unentbehrlichen Gesetze des Seienden besitze. Die Untersuchung lehrt, dass er dergleichen Mittel nicht hat. Nur innerhalb der Mathematik gestattet die stetige Natur des Raumes und die beziehende Natur der Zahlen, welche mit dem Gezählten sich nicht zu einem Gegenstande verbinden, die Un-

endlichkeit der einzelnen Fälle eines Gesetzes (Lehrsatzes) zu übersehen und die Giltigkeit desselben für alle nach den Fundamentalsätzen durch Beobachtung festzustellen.

21. In allen andern Gebieten, einschliesslich des Sittlichen und Schönen, beruhen die in den Wissenschaften enthaltenen Gesetze nur auf der Induktion, d. h. auf den Satz, dass eine Verbindung, welche bei vielen Einzelnen gefunden worden, für alle Einzelnen desselben Begriffes gelte. Es leuchtet ein, dass dieser Satz nur zur Wahrscheinlichkeit, aber nicht zur Wahrheit führt. Wenn auch mit Hülfe einer mannigfachen Abänderung der Versuche, die Wahrscheinlichkeit der Induktions-Ergebnisse gesteigert werden kann, wie Stuart Mill in seiner Logik schön gezeigt hat, so fehlt doch aller Grund für die allgemeine Giltigkeit der beobachteten Verbindung. Auch die Analogie und die Hypothese führen nicht weiter, da der Beweis für ihre Wahrheit ebenfalls nur durch Induktion hergestellt werden kann. Alle Wissenschaften, mit Ausnahme der mathematischen, haben deshalb für die Allgemein-Giltigkeit ihrer Gesetze nur eine Wahrscheinlichkeit, aber keine Gewissheit. Nur die Unentbehrlichkeit der Gesetze für das Leben, lässt über diesen Mangel hinwegsehen.

22. Wenn ein Gesetz gefunden worden ist, so kann es zu Beweisen benutzt werden. Ihre Natur besteht darin, dass in dem zu beweisenden Falle das Dasein des ersten Gliedes eines Gesetzes aufgezeigt wird; es folgt dann aus der allgemeinen Natur des Gesetzes (Obersatzes), dass für diesen Fall auch das zweite Glied gilt oder besteht. Der Beweissatz wird also nur dadurch bewiesen, dass der besondere Fall als eine Wiederholung des Gesetzes dargelegt wird. Alle Beweise beruhen mithin auf der Identität des zu Beweisenden mit dem bereits Giltigen. Je mehr deshalb eine Wissenschaft im Stande ist, ihre Lehrsätze in dieser Art zu beweisen, desto dürftiger ist ihr Inhalt. So enthält der mathematische Theil der Astronomie nur eine stete Wiederholung der beiden Gesetze der Gravitation und des Stosses; alles Andere sind Einzelheiten, die auf Beobachtungen beruhen.

23. Die Wissenschaft ist die geordnete Darstellung ihrer Gesetze. Diese Ordnung wird das System genannt. Das System gilt nach einer allgemein verbreiteten Ansicht als die Bedingung der Wahrheit und als das Wesen der Wissenschaft selbst. Auch soll das System in der Natur seines Gegenstandes begründet sein und aus ihm hervorgehen. Allein das System einer Wissenschaft ist in Wahrheit nichts als eine Ordnung ihres Stoffes, also nur eine Beziehungsform des Wissens, welche mit ihrem Gegenstande in keinem sach-

lichen Zusammenhange steht. Nur die Schwäche der menschlichen Fassungskraft und die Schranken der Sprache, welche die Mittheilung eines reichern Inhaltes nur in einer dünnen und langen zeitlichen Reihe von Einzelvorstellungen gestattet, nöthigt zu dem System.

24. In der Sache oder in dem gegenständlichen Gebiete der Wissenschaft bestehen vielmehr alle Begriffe und Gesetze derselben zugleich und in der mannichfachsten Durchkreuzung. Das Element des Zeitlichen ist in der Wissenschaft beseitigt. Das wahre System der Wissenschaft müsste daher die Gesetze in denselben Duchkreuzungen zugleich und auf einmal bieten; nur dann wäre es der reine Spiegel seines Gegenstandes. Da dies kein System vermag, so kann es seine Ordnung auch nicht aus der Sache ableiten und jede gewählte Ordnung ist nur die Folge jener oben bezeichneten Schranken. Der Mensch kann nicht Alles auf einmal fassen und gegenwärtig wissen, und die Sprache kann nicht Alles durch ein Wort mittheilen. Deshalb muss der im Gegenstande zugleich daseiende und mannichfach verknüpfte Inhalt in eine lange Reihe von Einzelvorstellungen aus einander gezogen werden.

25. Schon die Erfahrung lehrt, dass die wissenschaftliche Darstellung eines Gebietes gleich gut von verschiedenen Seiten beginnen kann. Die meisten Wissenschaften haben auch im Laufe der Zeit ihre Systeme gewechselt, während ihr Gegenstand derselbe geblieben ist. Auch kann der Inhalt einer Wissenschaft gleich gut analytisch wie synthetisch gelehrt werden; d. h. man kann bei dem einzelnen Gegenstande beginnen und an ihm durch fortgesetztes begriffliches Trennen zu immer höhern Begriffen und Gesetzen aufsteigen; oder man kann umgekehrt mit dem höchsten Begriffe beginnen und durch Anfügung des Besondern allmälig bis zu dem Einzelnen herabsteigen.

26. Alles dies zeigt, dass das System nicht durch seinen Gegenstand bestimmt wird, sondern dass es ein nothwendiges Uebel ist, bedingt durch die Schranken der Sprache und der menschlichen Seele. Deshalb verschwindet auch das besondere System oder die in einem Buche gewählte Ordnung in dem Kopfe dessen, der sich den Inhalt der Wissenschaft vollständig angeeignet hat. In der Seele eines solchen gleicht die Wissenschaft dem Netze einer Spinne; die Berührung irgend einer Stelle bringt das ganze Netz in zitternde Bewegung und wird an allen Orten empfunden. Ein Einzelnes erweckt in solchem Kopfe alle dazu gehörenden Begriffe und Gesetze, gleichviel an welcher Stelle im System sie ihren Platz haben; die Ordnung ist ihm mit dem vollen Besitz des Inhaltes als ein Ueberflüssiges verschwunden. Jeder tüchtige Praktiker macht diese Erfahrung.

27. Diese Auffassung widerspricht allerdings den Ansichten, welche über die Natur des Systems seit alten Zeiten gelten; allein schon Kant (VII. 24) erkennt an: »dass die Zustimmung der Natur »zu unserem Erkenntnissvermögen von der Urtheilskraft a priori vor-»ausgesetzt werde; dass es blos diese Urtheilskraft ist, welche der »Natur diese systematische Ordnung und Zweckmässigkeit beilegt, weil »ohne diese keine Ordnung der Natur, mithin wir keinen Leitfaden für »die Erfahrung und Nachforschung haben würden.« Hier ist mit dürren Worten anerkannt, dass das System nur ein Bedürfniss unseres Wissens ist, und dass die Gegenständlichkeit des Systems nur vorausgesetzt werde; wenn auch sonst dem Beweise dieses Satzes, wie ihn Kant hier giebt, nicht beigetreten werden kann.

28. Es besteht auch kein allgemeines Schema, in das sich der Inhalt jeder Wissenschaft zu fügen hätte. Die Besonderung eines Begriffes ist weder an eine zweitheilige, noch an eine dreitheilige Gliederung gebunden. Je freier von jedem solchen Vorurtheile die Beobachtung nur in die Sache selbst sich vertieft und nur aus ihr die Besonderungen abnimmt, desto vollständiger wird der Inhalt geschöpft und desto sicherer stimmt das Wissen mit seinem Gegenstande. Weder die Kategorientafel Kant's noch das Schema der dialektischen Entwickelung Hegel's haben die besondern Wissenschaften weiter gebracht; vielmehr haben sie nur dazu gedient, die Erkenntniss zu verwirren und zu erschweren.

29. Die mannichfachen unterschiedenen Bestimmungen und Eigenschaften der Dinge können weder nach ihrer Art noch nach ihrer Zahl als ein Nothwendiges dargelegt werden; vielmehr hat die Wissenschaft sich darauf zu beschränken, das Sein dieser Unterschiede und ihrer Verbindungen durch Beobachtung festzustellen und als gegeben einfach anzuerkennen. So kann die Nothwendigkeit der allgemeinen Gravitation, der Einheit von Seele und Körper, der bestimmten Zahl von Sinnesorganen nicht bewiesen werden. Es besteht auch keine Erzeugung oder Entwickelung der einen Bestimmung aus der andern; weder im Sein noch im Denken findet eine Entwickelung des Einen aus dem Andern statt; vielmehr erfolgt die Besonderung des Allgemeinen nur durch Anfügung anderer Bestimmungen in den oben dargelegten Formen der Einheit. Im Sein ist das Allgemeine mit dem Besondern zugleich; keines ist dem andern voraus; das einzelne Ding entsteht nur durch Vereinung beider, an sich schon Vorhandenen. Nur in diesem Sinne wird das Wort Entwickelung in der folgenden Darstellung gebraucht werden.

30. So wie im Sein und Wissen nur eine bestimmte Zahl von

Einheitsformen bestehen, durch welche die mannichfachen Unterschiede eines Gebietes zur Einheit verbunden werden, so kann auch der reiche und mannichfaltige Inhalt einer Wissenschaft auf keine andere Weise zu einer Einheit in ihr verknüpft werden, als wie sie in jenen Einheitsformen des Seins oder des Beziehens gegeben ist. Weder der Philosoph noch der Dichter können über diese im Sein und im Wissen ein für allemal gegebenen, festen, unveränderlichen und unvermehrbaren Einheitsformen hinaus. Selbst die kühnste Phantasie kann keine neuen erfinden.

31. Die Einheit ist keine Einerleiheit (Identität), in welcher die Unterschiede verschwunden sind; sondern in der Einheit bleiben die Unterschiede erhalten. Die Einheit kann ohne sie nicht bestehen, weil sie nur das Band ist, welches der zu Bindenden bedarf. Dagegen ist eine Einheit, welche Widersprechendes verbindet, wie die Idee Hegel's und die meisten seiner Begriffe sowohl im Sein wie im Denken unmöglich; sie verstösst gegen den zweiten Fundamentalsatz. Die Vorwürfe Hegel's gegen den abstrakten Verstand, der nichts als die Identität, das Einerlei begreifen könne, sind unbegründet; das natürliche Denken kennt auch die Einheit Unterschiedener und sträubt sich nur gegen die Zumuthung einer Einheit sich widersprechender Bestimmungen.

32. Je mehr die Beobachtung fortgeht und in das Einzelne eines Gebiets eindringt, desto mehr wächst der Umfang der Wissenschaft und führt zur Trennung derselben in mehrere. Daneben besteht aber das Verlangen nach der Einheit dieser wachsenden Mannichfaltigkeit, welches dahin führt, das vielen oder allen besondern Wissenschaften Gemeinsame zu einer Wissenschaft zusammenzuziehen. Diese eine Wissenschaft ist die Philosophie, gegenüber jenen besondern oder Einzel-Wissenschaften.

33. Da die Fundamentalsätze der Wahrheit für alles Wissen gelten, so folgt, dass auch die Philosophie keine andern Gegenstände, keine andern Mittel der Erkenntniss und keine andere Weise der Darstellung hat, als die besondern Wissenschaften. Auch sie muss mittelst des Wahrnehmens und Denkens aus den Gegenständen selbst ihren Inhalt schöpfen und ist Erfahrungswissenschaft wie jene. Insbesondere ist auch in ihr das Denken nicht im Stande, einen Inhalt des Seienden zu bieten, der ihm nicht erst durch die Wahrnehmung zugeführt wäre.

34. Nur dadurch ist die Uebereinstimmung der Philosophie mit den besondern Wissenschaften möglich und gesichert. Beide stehen in keinem Gegensatz zu einander und sind durch keine festen Gränzen

von einander getrennt, sondern gehen allmählig in einander über. Wenn das Verständniss der Philosophie dem Anfänger schwerer fällt, als das der besondern Wissenschaften, so liegt es entweder an den Systemen, welche gegen die Fundamentalsätze Unmögliches von dem Denken fordern, oder an der Ungewohntheit des Lernenden das begriffliche Trennen bis zu den höchsten Stammbegriffen fortzuführen und diese in ihrer Reinheit und Allgemeinheit für sich festzuhalten.

35) Die Beschränkung ihres Gebiets berechtigt die besondern Wissenschaften bestimmte Voraussetzungen ihren Untersuchungen zu Grunde zu legen; nur die Philosophie, deren Gebiet unbeschränkt ist, hat blos mit den Fundamentalsätzen zu beginnen und jede andere Voraussetzung von sich fern zu halten. Sie kann deshalb ihre Wahrheit nicht mit der Sicherheit und mit der allgemeinen Anerkennung gewinnen, wie dies in den besondern Wissenschaften, namentlich in der Mathematik möglich ist. Diese mathematische Gewissheit ist indess nur die Folge der Beschränkung der mathematischen Untersuchung und deshalb kein Vorzug, sondern ein Mangel, gegenüber der Philosophie.

36. Die beiden Fundamentalsätze gestatten keine Umkehrung; die Sätze: Das Seiende wird wahrgenommen; Das, was sich nicht widerspricht, ist, sind falsch. Gedankenbildungen haben deshalb noch keinen Anspruch auf Wahrheit, weil sie keinen Widerspruch enthalten und ebenso kann vieles Seiende bestehen, was der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich ist. Es ist von jeher das Bestreben der Menschen gewesen, in dieses Gebiet jenseits der Wahrnehmung einzudringen. Je schwächer eine Zeit in der Beobachtung und Wissenschaft war, desto bereitwilliger und eifriger war sie in Ausfüllung dieses jenseitigen Gebietes durch die Phantasie.

37. Die Wissenschaften und die Philosophie können nur mittelst der Hypothese in dieses jenseitige Gebiet eindringen. Allein dies Mittel bleibt beschränkt und unsicher. Auch die kühnste Hypothese kann für die Bestimmung und Gestaltung des von ihr jenseit der Wahrnehmung Gesetzten nur den Inhalt und die Eigenschaften benutzen, welche dem Wissen durch die Sinnes- und Selbstwahrnehmung zugeführt sind, während das jenseitige Sein vielleicht ganz anderer Natur ist. Ebenso bleibt das Mittel, wodurch die Wahrheit der Hypothese zu beweisen versucht wird, unsicher. Wenn auch eine solche Hypothese in ihren Folgesätzen mit der Erfahrung übereinstimmt, so schliesst dies nicht aus, dass eine andere Hypothese dasselbe leiste.

38. Die Hypothesen, welche die Philosophie aufstellt, haben deshalb keinen höhern Anspruch auf Wahrheit, wie die Hypothesen der

besondern Wissenschaften; ja es zeigen sich die Hypothesen, welche bisher die Philosophie aufgestellt hat, mangelhafter, als die in den Einzel-Wissenschaften, indem die Philosophie sich weniger verpflichtet glaubte, die Folgesätze ihrer Hypothesen mit den Beobachtungen zu vergleichen und daran zu prüfen. Dies gilt sowohl für die Ideen Plato's, wie für die Wirbel des Cartesius; für die Substanz des Spinoza, wie für die Monaden des Leibnitz; für die A-priori-Begriffe Kant's, wie für die raum- und zeitlosen Wesen Herbart's mit ihren Störungen und Selbsterhaltungen; für den einheitlichen Willen Schopenhauer's, wie für die spekulative Idee Hegel's.

39. Im Grunde sind dies alles nur Hypothesen zur Erklärung des durch die Erfahrung Gegebenen; letztere bildet den Ausgang, mag sie verleugnet werden oder nicht. Je mehr die Begründer eines Systemes sich berechtigt hielten, die Wahrnehmung und Beobachtung zu vernachlässigen, desto kühner sind ihre Hypothesen; desto mehr verstossen sie gegen die Fundamentalsätze der Wahrheit und desto mehr sind sie blosse Gebilde der Phantasie, welche keinen Anspruch auf Wahrheit haben und deren Ursprung aus einer mangelhaften Auffassung des Wahrgenommenen leicht nachgewiesen werden kann. Diese Mängel der Hypothesen der Philosophie in Vergleich mit denen der modernen Naturwissenschaft sind die nothwendige Folge der Verblendung und des Stolzes eines vornehmen Denkens, was sich nicht für verpflichtet hält, den Inhalt der Wahrnehmung mit derselben Sorgfalt und Behutsamkeit aufzufassen und zu prüfen, wie es von den besondern Wissenschaften geschieht.

40. Die Eintheilung und die Zahl der Wissenschaften ist ebenso wenig, wie das System derselben, durch ihren Gegenstand bestimmt. Das Gebiet des Seienden kann nach den persönlichen Bedürfnissen des Erkennenden verschieden eingetheilt werden und danach bestimmt sich dann auch die Eintheilung der Wissenschaften. Hält man an dem Gegensatz von Wissen und Sein als den höchsten fest, so gehören die Logik mit einem Theile der ältern Metaphysik und die Sprachwissenschaften zu denen, welche das Wissen zu ihrem Gegenstande haben, während die übrigen Wissenschaften es mit dem Seienden zu thun haben. Das Gebiet des Seins sondert sich nach den beiden Arten der Wahrnehmung in das Körperliche und Geistige. Danach sondern sich die Wissenschaften in die der Natur und der Seele.

41. Im menschlichen Handeln ist Körperliches und Geistiges verbunden; das Handeln schafft selbst neue Gebiete des Seins. Je nach dem Ziele des Handelns, der Lust oder dem Sittlichen son-

dern sich diese Gebiete und damit ihre Wissenschaften. Das auf die Lust gerichtete Handeln ist erwerbend oder geniessend; mit ihm beschäftigen sich die Wissenschaften des Landbaues, des Bergbaues, der Gewerbe, des Handels und die allgemeine Wirthschaftslehre; mit dem sittlichen Handeln beschäftigen sich die Moral und die Wissenschaften der einzelnen Rechte.

42. Neben den Wissenschaften bestehen die Religionen, welche ausser ihren sittlichen Geboten auch Lehren und Ausprüche über Einzelnes und Allgemeines innerhalb und ausserhalb des Gebiets der Wahrnehmung enthalten. Die Religionen, als Lehre, als Wissen, haben deshalb ihren Unterschied gegen die Wissenschaften nicht an dem Gegenstande oder Gebiete, sondern an der Quelle, aus der sie ihr Wissen ableiten. Die Wissenschaften stützen ihren Inhalt auf die Fundamentalsätze, die Religionen aber auf den Glauben, d. h. auf die Autorität der Gründer und auf das Gefühl der Gläubigen. Indem die Wissenschaft diese Quellen nicht als Quellen der Wahrheit anerkennen kann, gilt ihr der darauf gebaute Inhalt nicht als ein Seiendes und damit nicht als ein Gegenstand der Wissenschaft; vielmehr nimmt sie nur das Glauben der Völker nach seiner Entstehung und seinem geschichtlichen Verlauf zu ihrem Gesenstand und bildet daraus die Wissenschaft der Religion.

43. Neben dem wirklichen Seienden zeigen auch die blossen Bilder des Seienden unter Umständen eine Wirksamkeit auf die Gefühle des Menschen. So wie das Reale oder wirklich Seiende reale Gefühle in der Seele erweckt, so erweckt das Ideale, oder das Bild eines Realen durch seine Wahrnehmung ideale Gefühle. Diese treiben den Menschen zur Aufsuchung und Herstellung solcher Bilder, d. h. zu dem Schönen. Die Kunst beschäftigt sich mit der Erzeugung des Schönen; sie schafft eine Welt des Ideal-Seienden, und die Erkenntniss dieser Welt bildet die Wissenschaft des Schönen.

44. Damit ist das Gebiet der Wissenschaften und ihre Eintheilung erschöpft. So weit ein Gegenstand derselben eine in der Zeit fortschreitende Veränderung zeigt, gehört die Darstellung dieses geschichtlichen Verlaufs mit zur Wissenschaft des betreffenden Gebietes. Die Geschichte der Völker ist nur eine Erzählung des Einzelnen, was im Laufe der Zeit von ihnen geschehen ist. Selbst durch die Aufzeigung des ursachlichen Zusammenhanges dieser Ereignisse wird die Geschichte noch keine Wissenschaft; diese beginnt erst mit der Aufstellung der Gesetze, welche die Bewegung in der Geschichte bestimmen. Die Ethik enthält einen Theil dieser Gesetze.

45. Die Philosophie ist die Wissenschaft des allen besondern

Wissenschaften Gemeinsamen, oder die Wissenschaft der höchsten Begriffe und Gesetze des Seins und des Wissens. Sie ist daher nur eine; indem sie aber das Allgemeinste der einzelnen Gebiete in sich aufnehmen muss, folgt sie der Eintheilung der besondern Wissenschaften und theilt sich zunächst in die Philosophie des Wissens und in die Philosophie des Seins. Letztere theilt sich in die Philosophie der Natur, der Seele und des Handelns. Letztere besondert sich zur Philosophie des Technischen, des Sittlichen, des Schönen und der Religion.

46. Die Eintheilung der Philosophie in einen theoretischen und praktischen Theil, zwischen welche manche Systeme noch einen ästhetischen, als dritten Theil einschieben, ist für die Philosophie, die nur reines Wissen ist, unrichtig. Sie kann immer nur den Inhalt des Seienden in der Wissensform wiederspiegeln, wobei es für sie gleichgültig ist, ob dieses Gespiegelte ein körperliches oder ein geistiges, oder ein aus beiden zusammengesetzes Handeln ist. Alle Philosophie und Wissenschaft ist deshalb nur theoretisch, beschaulich, Wissen; erst in der Seele des Menschen kann solches Wissen durch das sich daran knüpfende Gefühl und Begehren zur Leitung der Thätigkeit und Einwirkung auf das Seiende benutzt werden; welcher Gebrauch aber der Wissenschaft äusserlich und zufällig bleibt.

.47 Die Wissenschaft ist in der einzelnen menschlichen Seele nicht rein und in ihrer Vollkommenheit enthalten. Sie ist da vermöge der Wissensarten mit einem seienden Elemente versetzt und vermöge der beschränkten Fassungskraft der Seele nur zu einem geringen Theile wirkliches und gegenwärtiges Wissen; der grösste Theil ist nicht gegenwärtig, sondern ruht, wie man sagt, im Gedächtniss und kann nur nach den Gesetzen der Gedankenbewegung in gegenwärtiges Wissen, aber immer nur zu einem geringen Theile umgewandelt werden. Dadurch entsteht in der menschlichen Seele ein Wechsel in ihrem gegenwärtigen Wissen, welcher auch bei dem Trennen, Vereinen und Beziehen des Denkens eintritt und dem Wissen damit den Schein einer Bewegung giebt. Trendlenburg ist dadurch veranlasst worden, die Kategorie der Bewegung als die gemeinsame des Seins und des Wissens aufzustellen und daraus die Möglichkeit der Uebereinstimmung des Wissens mit dem Sein abzuleiten. Allein selbst wenn diese Bewegung des Wissens eine wahre wäre, könnte daraus die Uebereinstimmung beider für allen sonstigen Inhalt nicht abgeleitet werden.

48. Diese Schranken und diese scheinbare Bewegung des Wissens sind in dem reinen und vollkommenen Wissen, für sich be-

trachtet, oder wie es einem höchsten Wesen innewohnen würde, nicht enthalten. Solches reine vollkommene Wissen umfasst nicht nur alles neben einander bestehende Sein, sondern auch alles vergangene und zukünftige Sein zugleich; es umfasst nicht blos die einzelnen Dinge, sondern auch die in ihnen enthaltenen Begriffe und Gesetze und es hat all diesen Inhalt in der Form des gegenwärtigen Wissens. Ein Wechsel, eine Bewegung der Gedanken ist darin unmöglich, weil darin Alles auf einmal, zugleich und gegenwärtig gewusst wird.

49. Ein solches Wissen gleicht deshalb einem vollkommenen Spiegel, welcher über dem Weltall, über Vergangenheit und Zukunft zugleich ansgespannt, Alles, sammt der Zeit selbst in sich abspiegelt. Ein solches Wissen spiegelt deshalb auch die Bewegung und den Zeitablauf, aber hat nicht selbst eine Bewegung oder einen Zeitablauf. In der Allwissenheit des christlichen Gottes ist ein solches reines, schrankenloses, gegenwärtiges, Alles, Vergangenheit und Zukunft umfassendes Wissen gesetzt, obgleich die religiöse Vorstellung nicht im Stande ist, dessen Natur philosophisch zu begreifen.

50. Die Fortbildung der Wissenschaften hat das Bestreben, sie diesem reinen und vollkommenen Wissen zuzuführen; mit Erreichung dieses Zieles würden sie als vollendet gelten. Aber schon in ihrer jetzigen noch unvollkommenen Gestalt kann der einzelne Mensch sie immer nur in der beschränkten, oben dargelegten Weise besitzen. Das System, d. h. eine, die Uebersicht des Ganzen erleichternde Ordnung des Inhaltes ist eines von den Mitteln, diese Schranken zu mindern. Als reines Wissen kennt die Wissenschaft diese Schranken nicht und bedarf deshalb auch nicht des Systems.

51. Als reines Wissen ist den Wissenschaften der Begriff eines Zieles oder Zweckes, dem sie als Mittel zu dienen hätten, fremd. Erst innerhalb der menschlichen Seele kann das Wissen zur Einwirkung auf das Sein benutzt werden und erst hier kann deshalb nach einem Zweck der Wissenschaften gefragt werden. Dieser Zweck kann entweder eine Lust oder ein sittliches Ziel sein; die Wissenschaft an sich hat aber mit ihm nichts zu thun, er kann aus ihr nicht abgeleitet werden und bleibt ihr ein Aeusserliches und Zufälliges, selbst wenn er sittlicher Natur ist.

52. In die einzelne menschliche Seele kann die Wissenschaft nicht ohne ein Thun eintreten; dieses kann aber nur durch einen Beweggrund der Lust oder der Sittlichkeit erregt werden. Insoweit hat jeder Mensch bei Erlernung und Fortbildung einer Wissenschaft einen Beweggrund und damit auch einen Zweck. Wenn dieser Beweggrund nur die reine Lust aus dem Wissen des Allgemeinen ist, so ist das

vorhanden, was in der Forderung liegt, dass die Wissenschaft nur um ihrer selbst willen erlernt werden solle.

53. Indem in dem wahren Wissen der Inhalt mit dem Inhalte seines Gegenstandes derselbe ist, und indem die einzelne Wissenschaft den Kern aller Dinge ihres Gebietes umfasst, wird der einzelne Mensch, welcher die Wissenschaft sich zu eigen macht, zugleich Inhaber alles Inhaltes ihres Gebietes; der Inhalt seines Wissens und der Inhalt der Welt sind dann einer. Die wissende Seele und die Welt werden durch die Erkenntniss dem Inhalte nach Eines; das Universum ist dann in der Seele des Menschen aufgegangen, und umgekehrt hat seine Seele sich zu dem Universum erweitert.

54. Wenn Plato das Wahre, was die sinnlichen Dinge enthalten, nur aus einem Theilhaben (μετεχειν) an den Ideen ableitet, so ist in diesem Theilhaben, wenn auch unklar, das Eins-sein des Inhaltes im Sein und Wissen anerkannt. Auch bei Plato nehmen die Ideen nicht ab, obgleich unzählige Dinge daran Theil haben; auch Plato kann das Nähere dieses Theilhabens nicht angeben, obgleich er sich viel darum müht. Wenn Plotin und später die christlichen Kirchenväter die Seligkeit jener Welt in das Schauen (θεα) Gottes setzen; wenn Plotin sagt: »durch das Schauen geht das Geschaute und Schauende »in einander über,« so ist auch hier die vorstehend entwickelte Einheit anerkannt.

55. In dieser, durch das Wunder des Wahrnehmens vermittelten Einheit der Welt und der Seele liegt der unvergängliche Reiz aller Erkenntniss und die Quelle für die reine Lust aus dem Wissen. Der Makrokosmos und der Mikrokosmos sind Begriffe ohne Werth, wenn beide als ein Seiendes gefasst werden; sie sind dann dasselbe, nur in der Grösse verschieden oder ihr Unterschied verläuft sich in den Widerspruch. Beide erhalten erst dann ihre tiefe Bedeutung, wenn der Makrokosmos und der Mikrokosmos zwar denselben Inhalt haben, aber jener in der Form des Seins, dieser in der Form des Wissens. Dann ist die menschliche Seele der Mikrokosmos und das Weltall der Makrokosmos. Die erkennende Seele und die seiende Welt sind dann in Wahrheit Eins. Insofern der Inhalt durch das Erkennen aus der starren und verworrenen Form des Seins gelöset und in die feine, fliessende und durchsichtige Form des Wissens übergeführt wird, erhält das Weltall (Makrokosmos) erst in der erkennenden Seele oder im Geiste (Mikrokosmos) seine Verklärung.

B. Die übrigen Systeme.

1. Wenn das im vorstehenden Abschnitt entwickelte System als Realismus bezeichnet worden ist, so hat es seine Gegensätze an dem Idealismus, an dem Materialismus und an der Identitätsphilosophie. Der Materialismus hebt den Unterschied von Sein und Wissen auf, indem er das Wissen nur als eine besondere Art des Seins anerkennt. Nach seiner neuesten Darstellung besteht nur Stoff und Kraft und zwar der Stoff in einzelnen Atomen, davon jedes untrennbar und auf ewig mit Kraft verbunden ist. Die wissende Seele ist danach nur eine besonders verwickelte Verbindung solcher Atome, deren Anziehungen und Abstossungen das sind, was mit Vorstellen und Denken bezeichnet wird.

2. Der Materialismus ist bis jetzt, in Bezug auf das Wissen über diesen allgemeinen Satz nicht hinausgekommen. Die weitere Ausbildung desselben und die bestimmtere Ableitung der mannigfachen Unterschiede und Vorgänge innerhalb der wissenden Seele aus diesen Anziehungen und Abstossungen der Seelenatome ist bis jetzt noch nicht geliefert. Erst dann wird aber diejenige Entwicklung vorhanden sein, welche jede Wissenschaft bieten muss; bis dahin kann die weitere Kritik ausgesetzt bleiben. Im Allgemeinen verstösst das Prinzip des Materialismus gegen den ersten Fundamentalsatz, und bei dem unendlichen Gegensatz von Sein und Wissen, der Form nach, erscheint die Ableitung des letzteren aus dem ersteren für immer unmöglich.

3. Der Idealismus hebt ebenfalls den Unterschied von Sein und Wissen auf, allein umgekehrt wie der Materialismus, dadurch dass das Sein zu einer besondern Art des Wissens herabgesetzt wird. Keines seiner besondern Systeme hat das Prinzip in voller Konsequenz festgehalten. Collier und Berkeley leugnen nur das Sein der körperlichen Dinge; Kant dehnt das Prinzip zwar auch auf die Bestimmungen der Seele aus, behält aber in dem unerkennbaren Ding an sich noch ein Seiendes; Fichte hob zwar auch dieses auf, allein hielt das Ich als Agilität fest, also neben dem Wissen auch ein seiendes Element und Schopenhauer hat in dem Willen ein sehr umfassendes und erkennbares Sein wieder anerkannt.

4. Der Idealismus verstösst gegen den ersten Fundamentalsatz der Wahrheit; er kann deshalb nicht über den Schreibtisch und das Katheder hinaus in das Leben und die besondern Wissenschaften eindringen; ja der Idealismus kann im Gebiete des Sittlichen und Schö-

nen selbst sein Prinzip nicht aufrecht halten. Wenn auch das Sein der sinnlich wahrgenommenen Dinge unter Berufung auf die Sinnestäuschungen leichter angegriffen werden kann, so ist doch das Sein der inneren durch Selbstwahrnehmung gegebenen Zustände der Seele, d. h. ihrer Gefühle und Begehren um so schwerer anzugreifen. So ist die Selbstwahrnehmung eines Zahnschmerzes allerdings als Wahrnehmung der Sinneswahrnehmung gleich; allein der Schmerz selbst ist von ihr noch unterschieden, ähnlich wie der Baum von der Gesichtswahrnehmung desselben verschieden ist. Wenn nun auch das Sein des Baumes geleugnet werden kann, so kann doch das Sein des eignen Zahnschmerzes neben seiner Wahrnehmung von Niemand geleugnet werden, und ist jedem in der Empfindung des Schmerzes neben seiner Wahrnehmung sehr eindringlich gegeben.

5. Diese Eigenthümlichkeit der Selbstwahrnehmung veranlasste Schopenhauer dazu, die aus ihr hervorgehende Erkenntniss als eine intuitive, unmittelbare Erkenntniss zu behaupten und deshalb ihren Inhalt als das Ding an sich, als das wahrhaft Seiende anzuerkennen. Deshalb ist für Schopenhauer der Wille, zu dem er auch das Gefühl rechnet, das allein Seiende. Schopenhauer meint, dass bei dieser inneren Wahrnehmung der eigenen Seelenzustände keine Scheidung zwischen Subjekt und Objekt statt finde und stützte darauf ihre Wahrheit. Allein es liegt in der Natur jedes Wissens, dass es sich selbst (Subjekt) von seinem Inhalt (Objekt) unterscheiden muss, ohnedem ist es kein Wissen. Das was Schopenhauer intuitiv, unmittelbar nennt, ist nicht eine Eigenschaft des Erkennens, sondern das Erkannte, der Gegenstand, der nur deshalb, weil er hier mit dem Erkennenden ein Wesen bildet, sich nicht so wegleugnen lässt, wie der Gegenstand bei der Sinneswahrnehmung.

6. Die Schwierigkeiten, in welche die Ausführung seines Prinzips den Idealismus verwickelt, trieben Schelling und Hegel zu dem sonderbaren Ausweg, Sein und Wissen in Einem für identisch und auch zugleich für unterschieden zu erklären. Der Widerspruch wurde damit in der Identitätsphilosophie das Kennzeichen der Wahrheit. Damit verkehrte sie den zweiten Fundamentalsatz der Wahrheit in sein Gegentheil und stellte an das Denken eine Forderung, die nicht zu erfüllen ist. In Folge dessen gerieth ihre Darstellung in eine Dunkelheit, Unfassbarkeit und Zweideutigkeit, welche alles bestimmte und klare Denken aufhebt. Die wichtigsten Ausdrücke, wie: Form, Inhalt, subjektiv, objektiv, Einheit, Identität, Substanz u. s. w., erhalten mehrfache Bedeutungen, welche bunt durch einander angewendet werden, wie es nöthig ist, um den Widerstand

des Begriffes gegen seine dialektische Behandlung zu brechen. Trotz dem benutzt das System den Widerspruch als ein Mittel, die Gegner zu widerlegen; so z. B. Hegel in seinen Werken, Band VIII. 49. 50. und X. A. 169.

6. Das Denken gilt diesem Systeme als die ausschliessliche Quelle für den Inhalt des Wissens. Die Wahrnehmung wird von Hegel in seiner Phänomenologie mittelst einer offenbaren Sophistik als die Quelle der Unwahrheit hingestellt. Ferner sollen in dem Einfachen alle Unterschiede eingehüllt sein; sie sollen sich durch einen dialektischen Prozess daraus entwickeln, indem das Einfache von selbst in sein Gegentheil umschlägt und aus der Verbindung beider der höhere spekulative Begriff hervorgeht, an dem dann diese Dialektik von neuem beginnt.

7. Nachdem durch solches Spiel die Stammbegriffe des Seins und Denkens herbeigeschafft und geordnet sind, wird dieses Schema auf die Gebiete der Natur, der Seele und des Handelns übertragen. Den einzelnen Gattungen und Arten des Körperlichen und Unkörperlichen in diesen Gebieten wird ein, ihnen ohngefähr entsprechender Stammbegriff aus der Logik untergeschoben und als das Substantielle derselben behauptet; der Rest wird als das angeblich Werthlose bei Seite geschoben. Auf diese Weise wird in allen Gebieten nicht allein der Inhalt aus sich selbst entwickelt, sondern zugleich seine Nothwendigkeit dargelegt. Die Idee ist dieser ganze Inhalt, das An-sich und zugleich das An- und Für-sich, welches, wenn es sich als Logisches vollendet hat, in das Andere seiner selbst, die Natur, umschlägt und von da zum subjektiven, objektiven und zuletzt zum absoluten Geist sich fortentwickelt.

8. Da dem unbefangenen Denken ganz unmöglich ist, aus einem bestimmten Gedankeninhalt einen andern, davon unterschiedenen Inhalt herauszuziehen, so ist der Begriff der Entwickelung, auf welche dieses System gebaut ist, eine Unmöglichkeit und das ganze System ist nichts als ein einziges fortlaufendes Taschenspieler-Kunststück, bei dem der Meister bereits aus dem Vorrath der Erfahrung die einzelnen Kategorien aufgelesen hat und unter dem Tisch verborgen hält, um sie bei dem Kunststück der Entwicklung von dort heimlich zu entnehmen und den Offen-Gehaltenen als ihr Erzeugniss unterzuschieben.

9. Man könnte dies als ein unschädliches Spiel gestatten, wenn nicht bei diesen dialektischen Kunststücken den einzelnen Kategorien, um das Schema durchzuführen, oft eine solche Gewalt angethan würde, dass sie bei dem Hervorgehen aus dem Kunststück kaum noch wieder

zu erkennen sind. Aber noch schlimmer ist, dass über diesem Spiele die Erforschung des Inhaltes der Dinge ganz zurückgestellt wird. Anstatt sich in den Gegenstand zu vertiefen, seinen Inhalt zu erschöpfen, ist das System zufrieden, wenn es an demselben irgend eine halbwegs entsprechende Kategorie auffindet, welche als dessen Substanz ausgerufen werden kann und welche sich in das Schema der dreitheiligen Entwickelung einfügt.

10. Während die Anordnung und das System für den Gegenstand gleichgültig sind, wird hier die Ordnung, das System zur Hauptsache erhoben und die Erkenntniss des Inhaltes zur Nebensache gemacht. Ganze Gebiete der Natur, ganze Völker in der Geschichte werden übergangen oder einseitig aufgefasst, nur um das dreigliedrige Schema der Entwickelung zu retten. Indem die Wahrnehmung vornehm bei Seite geworfen ist, aller Inhalt des Seienden aber nur durch sie erreicht werden kann, ist das System genöthigt, seinen Inhalt so roh aufzunehmen, wie er in dem gewöhnlichen Vorstellen enthalten ist; die eigene Prüfung, Beobachtung, Reinigung des Inhaltes an der Hand der Fundamentalsätze ist ihm unmöglich.

11. Deshalb ist in diesem Systeme das, was verständlich ist, längst bekannt und das, was neu ist, unverständlich. Der Endzweck aller Wissenschaft, die Auffindung der Gesetze, ist in diesem Systeme völlig bei Seite gesetzt; es begnügt sich mit der dialektischen Entwickelung der Begriffe. Allein die Begriffe haben in allen Wissenschaften nur Werth, insofern sie zu Gliedern von Gesetzen dienen können; ohne dem sind sie ein nutzloses Spiel des Denkens. Statt als Ziel die Auffindung der Gesetze zu erstreben, bleibt dies System bei der Vorarbeit, bei den Begriffen stehen und wähnt, damit schon das Höchste erreicht zu haben.

12. In der Idee glaubt dies System die Gegensätze von Sein und Wissen, von Körper und Seele, von Endlichkeit und Unendlichkeit überwunden zu haben. Allein sie sind darin nach wie vor enthalten und nur gewaltsam in eine Einheit gepresst, welche wegen ihrer Widersprüche von keinem gesunden Denken gefasst werden kann. Während der Dualismus damit nur scheinbar beseitigt ist, ist dies System genöthigt, ihn durch die Unterscheidung des Vernünftigen von dem Zufälligen in viel bedenklicherer Weise wieder einzuführen. Die Idee reicht nach Hegel nur bis zu dem Vernünftigen; das Zufällige fällt ausserhalb ihrer. Man wird zwar getröstet, dass dies das Schlechte und Unwahre sei, allein da die Idee es nicht erreichen kann, so ist dies eine Versicherung, die keinen Glauben verdient.

13. Viele dieser Mängel sind bei der Fortbildung des Systemes

durch die Schüler bemerkt worden und man hat mancherlei Versuche zu ihrer Beseitigung gemacht; allein da man an dem Grundprinzip und an der Verleugnung der Fundamentalsätze der Wahrheit festhielt, so sind es ohnmächtige Versuche geblieben, welche nur der Grossartigkeit und Folgerichtigkeit des gigantischen Baues, wie Hegel ihn errichtet hat, Eintrag thun, ohne seine Fehler zu beseitigen.

14. Indess drängt sich von allen Seiten die Ueberzeugung immer stärker hervor, dass mit diesem System und seiner Methode nicht weiter zu kommen ist; dass der Inhalt immer dürftiger ausfällt und von den Fesseln der dialektischen Entwicklung erdrückt wird. Feuerbach, der geistvolle Schüler Hegels, hat in seiner Philosophie der Zukunft offen auf die Erfahrung gewiesen, zu welcher zurückgekehrt werden müsse. Vischer überragt Ruge und Weisse in der Aesthetik nur deshalb, weil er das philosophische Skelett mit einem reichen, aus der Erfahrung entnommenen Inhalt erfüllt.

15. Schopenhauer hat die Geltung des ersten Fundamentalsatzes wenigstens für die Selbstwahrnehmung wieder hergestellt, indem er ihren Inhalt, den Willen und die Gefühle als das Seiende anerkennt. Carriere hält nur äusserlich an den Kategorien Hegel's fest, aber trägt kein Bedenken, nebenbei die Beobachtung des Seienden in ausgedehntem Maasse zu benutzen. Köstlin hat als Gehülfe Vischer's sich in das System Hegel's zu fügen versucht; aber es ist ihm zu eng geworden und er ist offen zu dem Prinzip der Erfahrung übergegangen.

16. Bei solcher Lage der Wissenschaften ist es kein Sprung, sondern nur eine Fortbildung des treibenden Gedankens, wenn in diesem Werke die Prinzipien des Idealismus und der Identitätsphilosophie offen und vollständig verlassen werden und zu einem geläuterten Realismus zurückgekehrt wird. Die wissende Seele ist in solchem keine Tabula rasa, vielmehr hat sie an ihrem Trennen, Vereinen und Wiederholen, an ihren Beziehungsformen und Wissensarten mannigfache, ihr allein angehörende Bestimmungen. Nur den Inhalt des Seienden besitzt das Wissen nicht a priori; um diesen zu gewinnen ist der Seele die Wahrnehmung gegeben; nur dadurch ist es möglich, dass ihr Wissen mit dem Sein übereinstimmen kann. Jedes Verwerfen der Wahrnehmung, als Brücke zwischen Sein und Wissen führt entweder zur prästabilirten Harmonie von Leibnitz oder zum Idealismus von Kant und Fichte.

17. Das System Herbart's nennt sich zwar Realismus, auch ist die wahre Natur des Seins in ihm, gegenüber dem Idealismus festgehalten; allein Herbart glaubt irrthümlich den Widerspruch in

jedem Wahrgenommenen zu finden und wird dadurch verleitet, den ersten Fundamentalsatz völlig aufzugeben und das Wahrgenommene ohne Ausnahme als Schein zu behandeln. Er ist damit genöthigt, das Seiende hinter diesem Schein, als dessen Ursache, zu suchen und ein künstliches System von einfachen, raum- und zeitlosen Wesen zu erfinden, welche durch ihre Störungen und Selbsterhaltungen den Schein der Erfahrung hervorbringen.

18. Herbart steht deshalb in Bezug auf die Bedeutung des Wahrgenommenen Kant ganz gleich. Das Wahrgenommene ist beiden nur ein Schein und ob das Ding dahinter ganz unbestimmt gelassen wird, wie Kant thut, oder ob dasselbe dichterisch durch Hypothesen gestaltet wird, die für die volle Ableitung des Scheines doch nicht zureichen, wie bei Herbart geschieht, macht keinen wesentlichen Unterschied und reicht nicht zu, um das System Herbart's als Realismus dem Idealismus Kant's entgegenzustellen.

19. Unter allen Wissenschaften ist es nur die moderne Naturwissenschaft, welche seit Baco offen die Prinzipien des Realismus, wie sie hier in dem ersten Abschnitt dargelegt worden sind, befolgt. Gerade deshalb ist sie die einzige, welche ihre Schwestern in glänzender Weise überholt hat und zu einem reichen Inhalt gelangt ist, der allgemein gilt und einen festen Kern bildet, an welchem sich jede neue Entdeckung und Auffassung bereichernd anschliessen kann; statt dass früher ein System und eine Hypothese die andere ablöste, ohne doch der Wahrheit näher zu kommen.

20. Allein trotzdem besteht auch in diesen exakten Naturwissenschaften noch ein Stück Idealismus, zu dem die Fundamentalsätze kein Recht geben. Diese Wissenschaften erkennen nemlich nicht jedes widerspruchsfreie Wahrgenommene als seiend an, sondern beschränken nach Locke's Vorgang das Sein auf den Stoff (Atom), auf die Kräfte, auf Raum, Zeit, Gestalt und Bewegung; aller übrige Inhalt des Wahrgenommenen, wie Licht, Farbe, Ton, Wärme, Saures, Riechendes u. s. w. gilt der modernen Naturwissenschaft nicht als ein Seiendes, sondern nur als ein Vorstellen, veranlasst durch gewisse Schwingungen oder Stösse der körperlichen Atome.

21. Diese Hypothese der Schwingungen wird allerdings in ihren weitern Folgen bei dem Schall und bei dem Licht durch die Beobachtung und die damit übereinstimmenden Rechnungen bestätigt. Sie mag deshalb, trotz anderweiter Bedenken, zu deren Entwicklung hier kein Raum ist, von der Wissenschaft festgehalten werden; aber sie giebt noch kein Recht, das Sein der Farben, Töne, Temperaturen u. s. w. zu leugnen und diese Bestimmungen nur in das Vorstellen

oder Wissen zu verlegen, in welchem sie durch die Bewegungen der seienden Atome erweckt werden sollen. Da diese stofflichen Bestimmungen wahrgenommen werden und keinen Widerspruch mit sich führen, so müssen sie vielmehr nicht blos als ein Gewusstes, sondern auch als ein Seiendes gelten.

22. Das Dasein jener Schwingungen der Atome des Licht-Aethers, der Luft u. s. w. schliesst das gleichzeitige Dasein jener Bestimmungen nicht aus; vielmehr folgt nur, dass beide mit einander verbunden sind und beide gleichzeitig im Wahrnehmen aus dem Sein in das Wissen eintreten. Wenn man einwendet, dass man von dem Sein solcher Farben, Töne u. s. w. sich keine Vorstellungen machen könne, so ist dies nur die Folge der falschen Voraussetzungen, wonach man im Seienden nur Atome und Bewegungen zulässt; dieser Einwand dreht sich also in einem Cirkel. Wenn man einwendet, dass man von dem Uebergehen der seienden Farben, Töne u. s. w. in die Seele sich keine Vorstellung machen könne, so gilt dieser Einwand auch für die Schwingungen der Atome.

23. Ist die Seele ein Geistiges, im Gegensatz zu dem Körperlichen, so ist der Uebergang der Stösse der Atome in die Seele ebenso unbegreiflich, wie der Uebergang der seienden Farben, Töne u. s. w. Nimmt aber die Naturwissenschaft die Seele für ein Körperliches, den Atomen Gleiches, so wird damit allerdings eine Bewegung der Seelenatome durch die des Aethers u. s. w. begreiflich, allein es treten dann alle Schwierigkeiten des Materialismus hervor und es bleibt unbegreiflich, wie ein solcher Druck oder Schwingung der Seelenatome zu einem Vorstellen und Denken werden kann.

24. Alle diese Schwierigkeiten verschwinden, wenn man in Festhaltung der Prinzipien des Realismus den Inhalt des Seins und Wissens von den Formen derselben getrennt hält. Nur der Inhalt des Seienden fliesst bei dem Wahrnehmen in das Wissen über, nicht auch die Form des Seins. Alle jene Schwierigkeiten des Ueberganges entstehen erst dadurch, dass man die Seinsform von dem Inhalte nicht trennt und meint, beides müsse bei dem Wahrnehmen in das Wissen eingehen, was freilich unmöglich ist und der Wahrnehmung widerspricht. Vielmehr ist die Natur dieses Inhaltes für sich allein dem Menschen völlig unerreichbar; als gewusster Inhalt ist er bereits mit der Wissens-Form geeint.

25. Damit fallen alle jene Bedenken über die Möglichkeit und die Art dieses Ueberganges. Der reine Inhalt, frei von den Formen des Seins und Wissens, kann so feiner, eigenthümlicher Art sein, dass sein Uebergang aus dem Sein in das Wissen durch keine Entfernung

gehindert, durch keine Durchkreuzung gestört wird, und dass er in das Wissen eingehen kann, ohne in dem Sein zu verschwinden. Im Sinne der Religionen würde dieser Inhalt für sich, die Gottheit darstellen, er ist der Kern alles Seins und Wissens und doch nicht dieses selbst. Allerdings sind dies nur Möglichkeiten; allein sie zeigen, dass ein Widerspruch in diesem Uebergange des Inhaltes nicht enthalten ist und dass deshalb der erste Fundamentalsatz durch den zweiten nicht in der ausgedehnten Weise beschränkt werden darf, wie es in den Naturwissenschaften geschieht.

26. Alle jene Bestimmungen der Farben, der Töne, der Wärme u. s. w. sind deshalb von der Naturwissenschaft mit Unrecht in das blosse Wissen verwiesen; sie haben die gleiche Realität, wie der Stoff und die Bewegung. Das Schöne, welches in Farben, Tönen oder Worten sich darstellt, ist deshalb kein blosses Vorstellen, sondern auch ein Gegenständliches und Seiendes.

C. Die Wissenschaft des Schönen.

1. Trotz der glänzenden Erfolge, welche die Naturwissenschaften mit der Befolgung der Fundamentalsätze und der Prinzipien des Realismus gewannen, haben die übrigen Wissenschaften bis jetzt gezögert, diesem Beispiele offen zu folgen. Sowohl in dem Gebiete des Sittlichen, wie in dem des Schönen meint man noch immer mit einem einfachen obersten Prinzip a priori beginnen zu müssen, aus welchem der reiche Inhalt dieser Gebiete sich dann von selbst entfalten solle. Indem die Erfahrung hier Gutes und Schlechtes, Schönes und Hässliches neben einander aufzeigt, hält man die Beobachtung des Seienden nicht für geeignet, um damit die Gesetze des Sittlichen und Schönen zu gewinnen.

2. Dennoch müssen jene beiden Fundamentalsätze auch in diesen Gebieten die gleiche Geltung haben, wie in der Natur; denn ihre Nothwendigkeit ist unbeschränkt, und sie sind aus der Natur des menschlichen Wissens abgeleitet. Für das Reich des Sittlichen hofft der Verfasser später durch die That zu zeigen, dass diese Grundsätze hier ebenso zur Wahrheit führen, wie in der Natur und dass ihre Ergebnisse an Sicherheit und Bestimmtheit denen der Naturwissenschaften nicht nachstehen.

3. Für das Gebiet des Schönen soll der gleiche Versuch in diesem Werke gemacht werden. Das Schöne kann allerdings auf den ersten Blick Bedenken erregen, und zweifeln lassen, ob das Prinzip

der Beobachtung bei ihm ebenso anwendbar sei, wie bei dem Natürlichen. Das Schöne erscheint als ein Werk des Menschen, ja als die That des Genies, welches keine Regeln achtet und mithin durch keine aus dem vorhandnen Schönen abgezogenen Regeln in der Erzeugung eines neuen Schönen gehemmt werden kann.

4. Auch geht das Schöne, als Werk des Menschen, aus einem Zweck des Schaffenden hervor und ist nach seiner Vollendung bestimmt, auf den Menschen zurück zu wirken. Damit kommt das Schöne in eine weit engere Beziehung zu den Gefühlen des Menschen, als das Natürliche, was ohne sein Zuthun da ist. Indem das Schöne damit seinen Ursprung und sein Ziel in den Gefühlen hat, scheint das Wissen und Denken unfähig, diese Gefühle zu erwecken oder zu erkennen; ja das Denken gilt als der Feind der Gefühle, welche durch seinen Herantritt vielmehr zerstört werden. So heisst es in der Aesthetik von Theodor Mundt: »Der Begriff ist wie ein Nachtgespenst; es »erdrückt das volle heisse Leben in seinen Armen und bei diesem Ver»gehen der Gestalt in den Begriff kann das wahre Leben nicht zurück»bleiben.« Es ist hier völlig verkannt, dass der Begriff oder das Wissen das Gefühl zu seinem Gegenstande nehmen kann, und dass das Seiende überhaupt durch seinen Uebergang in das Wissen nie zerstört, sondern nur erkannt wird. Der Inhalt ist in beiden derselbe, nur die Form ist verschieden, und das Denken hat selbst das grösste Interesse, das Gefühl nicht zu zerstören, wenn es dasselbe erkennen will.

5. Aber selbst abgesehen von dieser engen Verbindung des Schönen mit dem Gefühl zeigt es an sich selbst eine zweifache Natur. Es hat zwar mit dem Natürlich-Seienden das Aeusserliche, Wahrnehmbare gemein; allein dies Sinnliche ist nur die eine Seite desselben; eben so wichtig ist ihm die andere Seite; sein Inneres, seine Bedeutung, welche dem Natürlichen fehlt. Das Aeussere erschöpft das Schöne nicht; es ist zugleich das Bild eines Andern und hat eine Beziehung auf ein Seelisches.

6. Diese Eigenthümlichkeiten des Schönen, wie sie zunächst der unbefangenen Betrachtung sich darbieten, erschweren allerdings seine Erkenntniss und erklären, weshalb die wissenschaftliche Untersuchung später an das Schöne getreten ist, als an die Natur und das Sittliche; allein sie sind kein Beweis, dass die Grundsätze des Realismus auf das Schöne überhaupt keine Anwendung finden können.

7. Indem man jedoch, durch diese Vielseitigkeit des Schönen verleitet, dasselbe nur durch das reine Denken erfassen zu können meinte, entsprang daraus das Schwanken der darüber vorhandenen

Systeme und die Verschiedenheit der Bestimmungen, in denen das Wesen des Schönen gesetzt wurde. Da das Schöne durch seine Bedeutung auf ein Urbild hinweist und das Natürliche nicht rein copirt, sondern darüber hinausgeht, so suchten Viele das Wesen des Schönen in diesem Urbilde. Das wahre, vollkommene Schöne war ihnen nur in geistigen Urbildern vorhanden, welche blos mit dem Denken zu fassen seien.

8. Dies ist die Ansicht Plato's; das Sinnliche ist ihm nur schön durch ein Theilhaben (μετεχειν) an den Ideen. Plotin steigerte diese Auffassung noch und die Kirchenväter traten bei und verlegten alle Schönheit in Gott. Auch die späteren englischen Spiritualisten, wie Shafftsbury und Reid sind zu dieser Ansicht zurückgekehrt und in Deutschland hat sie Solger erneuert.

9. Andere verlegten im Gegensatz dazu, das Wesen des Schönen in seine Form und in sein Aeusseres. Die Bildlichkeit des Schönen (μιμησις) hob schon Aristoteles als die wichtigste Bestimmung hervor und sie ist mit der Aristotelischen Philosophie in die modernen Systeme übergegangen und namentlich bei den Franzosen, wie von Batteux, als das Wesen des Schönen festgehalten worden. Unter den Deutschen kann auch Herbart und sein Nachfolger Zimmermann hierher gerechnet werden, welche dem Schönen jede Bedeutung absprechen und es auf eine Anzahl einfacher Verhältnisse beschränken, deren Hervortreten an dem sinnlichen Stoffe seine Schönheit ausmache.

10. Dagegen wurde von Andern die Form und der Inhalt, das Aeussere und das Innere am Schönen für gleich wesentlich erklärt und man schwankte nur über das Verhältniss, in das beide Elemente zu stellen seien. Wolff und Baumgarten setzten als Inneres die Vollkommenheit; das Aeussere und Sinnliche ist nach ihnen nöthig, damit die Erkenntniss des Schönen eine sinnliche und damit undeutliche bleibe, zum Unterschied der vernünftigen Erkenntniss des Denkens, welche allein eine deutliche sei.

11. Kant hielt im Ganzen diese Auffassung fest; er setzte nur statt Vollkommenheit die Zweckmässigkeit, blieb aber dabei stehen, dass in der Wahrnehmung und dem Genuss des Schönen eine Erkenntniss dieser Zweckmässigkeit ohne Begriffe statt finde. Kant wurde zu dieser sonderbaren Annahme dadurch verleitet, dass der Genuss und die Auffassung des Schönen sich als ein Unmittelbares darstellt, was keiner Regeln und wissenschaftlichen Erwägungen bedarf.

12. Hegel hielt bei dem Innern des Schönen an der Vollkommenheit Wolff's fest; er nennt sie die Idee. Dagegen löste er das Aeussere aus der Abhängigkeit von dem erkennenden Subjekt und

erklärte es für die sinnliche Erscheinung der Idee. Beide gelten ihm neben ihrem Unterschiede zugleich als identisch; was im Aeusseren erscheint, ist nur die Idee und nur so weit die Idee im Aeussern erscheint, ist es schön. Diese Auffassung ist gegenwärtig die herrschende, welche nicht blos von Hegel's Schülern, von Ruge, Weisse, Vischer festgehalten wird, sondern auch von Carriere und Andern, die mehr oder weniger als seine Gegner auftreten.

13. Nicht geringere Schwankungen zeigen die Systeme in der Auffassung der Gefühle, von denen die Wahrnehmung des Schönen begleitet ist. Plato hält sie für eine gemischte Lust und verwirft deshalb das Schöne als nachtheilig für die Sittlichkeit. Aristoteles verlangt von der Tragödie eine Reinigung (καθαρσις) der Gefühle; Plotin erkannte in dem Genuss des Schönen nur eine Art der Liebe zu Gott.

14. Die englischen Sensualisten, wie Home und Burke, setzten in die von dem Schönen bewirkten Gefühle sein Wesen und begründeten darauf dessen Definition. Die Gegenständlichkeit des Schönen ging ihnen damit verloren und Burke ging so weit, die Wirkungen des Schönen aus Veränderungen in den Mischungen der Säfte des Körpers abzuleiten, welche das Schöne zunächst veranlasst.

15. Kant leitet den Genuss des Schönen aus der unmittelbaren, nicht durch Denken vermittelten Erkenntniss seiner Zweckmässigkeit ab; er macht damit den Genuss des Schönen zu einer Lust aus dem Wissen. Auch Herbart gehört hierher, indem er annimmt, dass ein Gefallen unmittelbar mit der Erkenntniss der in dem Schönen dargestellten Verhältnisse verbunden sei. Indem man erkannte, dass der Genuss des Schönen sich wesentlich von allen andern Arten des Genusses und der Lust unterscheidet, glaubte man seine feinere Natur nur durch Zurückführung auf die Lust aus einem Wissen erfassen zu können. Schiller setzte das Wesen des Schönen in die Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit und setzte als die Wirkung desselben die Uebereinstimmung der Triebe mit den sittlichen Gefühlen oder ein sittliches Handeln, bei dem die Gegensätze von Gebot und Trieb aufgehoben sind.

16. Hegel liess die durch das Schöne erweckten Gefühle ganz unbeachtet. Indem ihm nur das Allgemeine als das Wirkliche und Substantielle gilt, war in seinem Systeme für das Gefühl keine Stelle. Vischer und Andere haben diese Consequenz nicht festgehalten, sondern den Gefühlen wieder einen Platz in dem Systeme eingeräumt, aber nur in der Form eines Anhanges. Vischer erklärt das Gefühl des Schönen in mystischer Weise aus einem Begegnen der Idee in dem Beschauer mit der ihm entgegentretenden gleichen Idee in dem schönen Gegenstande.

17. Einzelne Systeme haben in Folge der Eigenthümlichkeit der durch das Schöne erweckten Gefühle einen eignen Schönheitssinn angenommen, durch welchen allein das Schöne erkannt werde, so dass keine Regel, sondern nur dieser Sinn über die Schönheit entscheidet. Selbst Kant neigt hierzu. Auch Carriere sagt: (II. Vorrede) »Phantasie, Gemüth und reiner Wille müssen im Philosophiren walten, »wenn es die Wahrheit voll und lebendig fassen soll.« Während das Wesen aller Wissenschaft ist, sich rein im Wissen und frei von jedem Einfluss der Gefühle zu halten, wird hier für die Erkenntniss des Schönen das Umgekehrte verlangt. Andere, wie Eckhardt in seiner Vorschule zur Aesthetik, fordern, dass die Wissenschaft des Schönen selbst ästhetisch oder schön sein solle und Bayer verwandelt die Aesthetik sogar »in die philosophische Gesammtkunst, in welcher »die sinnlichen Wirkungen der besondern Künste und einzelnen Kunst»werke zu einer universellen Gedankenwirkung sich vereinigen.« (Aesthetik in Umrissen. I. 5.) »Die Aesthetik soll das neue Haus sein, »in das die Kunst als ihr eigenes einziehen solle, an Stelle des bisher »ihr von der Architektur erbauten.« (Daselbst. 12.)

18. Gegenüber diesen Ueberschwenglichkeiten und Gegensätzen erscheint es daher jedenfalls des Versuches werth, die bisherige Methode der wissenschaftlichen Erforschung des Schönen zu verlassen und offen mit den Prinzipien des Realismus, wie sie oben entwickelt worden, an das Schöne heranzutreten. Indem dabei das vorhandene Schöne als die Grundlage gilt, und alles Haschen nach geistreichen Gegensätzen fern bleibt, wird es möglich werden, in die Begriffe und Gesetze des Schönen dieselbe Einfachheit und Bestimmtheit einzuführen, wie sie in dem Gebiete der Natur erreicht ist, und jenen Nebel zu zerstreuen, in welchem die Wissenschaft und die Kritik des Schönen bisher so vielfach sich verloren haben.

19. Die Wissenschaft des Schönen erhält dann dieselbe feste Grundlage, wie die Wissenschaft der Natur. Es ist dann möglich, die Wahrheit der gebotenen Begriffe und Gesetze an dem vorhandnen seienden Schönen ebenso zu prüfen, zu bestätigen, oder zu widerlegen, wie dort und so allmählig einen Schatz fester allgemein anerkannter Wahrheiten zu sammeln, welchem jedes folgende Geschlecht seine Entdeckungen anfügen kann, ohne den alten Bau erst von Grund aus umstürzen zu müssen.

20. Auch in dem Gebiete des Schönen sondert sich die Wissenschaft in ihrem Fortgange zu mannigfachen, besondern Einzel-Wissenschaften. Ihnen gegenüber steht die Philosophie des Schönen, welche das Allgemeine dieser besonderen Wissenschaften enthält

und damit ihre Einheit bildet. Jene beginnen mit der Sammlung und Beschreibung des einzelnen Schönen; sie ordnen dasselbe in Arten und Gattungen; behandeln das künstlerische Schaffen nach seinen geistigen und mechanischen Theilen und suchen nach den einzelnen Regeln des Schönen in den besondern Künsten.

21. Während diese Wissenschaften alljährlich an Umfang zunehmen, bildet die Philosophie des Schönen ihr gemeinsames Band. Sie hat die Auffindung der höchsten Begriffe und Gesetze des Schönen zur Aufgabe; sie vergleicht diese Gesetze mit denen in andern Wissenschaften und erhält so den Zusammenhang des Schönen mit den andern Gebieten des Seienden. Zwischen den besondern Wissenschaften und der Philosophie besteht auch in dem Gebiete des Schönen keine Kluft; sie gehen in einander über und ihre Abgränzung hängt von dem Ermessen des Darstellenden ab. Soll die Philosophie das einende Band der besondern Wissenschaften bleiben, so erscheint es rathsam, ihren Umfang nicht zu weit auszudehnen; und es ist deshalb hier, im Gegensatz zu den neusten Bearbeitungen, ihre Fortführung in das Besondere der einzelnen Künste und in das Geschichtliche beschränkt worden.

22. Die Wissenschaft des Schönen, als reines Wissen, hat so wenig einen Zweck, wie jedes andere reine Wissen; sie ist nur der Spiegel, welcher den allgemeinen Inhalt des seienden und einzelnen Schönen in der Wissensform wiederspiegelt. Erst innerhalb der menschlichen Seele kann diese Wissenschaft von ihrem Inhaber zu Zwecken innerhalb des Seienden benutzt werden. Diese Zwecke hängen von dem Belieben des Einzelnen ab; sie bleiben der Wissenschaft stets ein Aeusserliches. Der Werth der Wissenschaft des Schönen wird davon nicht berührt, ob dieselbe zu einem guten oder schlechten Zwecke verwendet wird. Die Stellung des Schönen zu dem Sittlichen wird später untersucht werden; ebenso der Einfluss der Wissenschaft des Schönen auf den Genuss und die Erzeugung des Schönen.

23. Indem das vorliegende Werk sich auf die Philosophie des Schönen beschränkt, muss, nach dem Grundsatze des Realismus, die Kenntniss des einzelnen, vorhandenen Schönen und der besondern Wissenschaften des Schönen bei dem Leser vorausgesetzt werden. Je vollständiger diese Kenntniss ist, desto sicherer und leichter wird das Verständniss des Folgenden werden; doch genügt für den Beginn die Bekanntschaft mit dem Schönen, wie sie jeder Gebildete durch die Erziehung und das Leben besitzt.

24. Um die möglichst allgemeine Auffassung der später auftretenden Begriffe und Gesetze zu sichern, soll zunächst mit einer kurzen

Darlegung des Gebietes des Schönen nach seiner Grösse und seinem Reichthum begonnem werden. Die Untersuchung wird dann zur Aufsuchung des höchsten Begriffes des Schönen sich wenden. Von da wird zur Besonderung dieses Begriffes fortgegangen und mit der Vollendung des Schönen im Kunstwerk die Untersuchung des gegenständlichen Schönen geschlossen werden. Die Untersuchung wird dann den Genuss und die Erzeugung des Schönen zum Gegenstand nehmen; sodann dem geschichtlichen Fortschritt des Schönen sich zuwenden und mit der Betrachtung des verzierenden Schönen abschliessen.

25. So wie das System der Wissenschaften überhaupt mit ihrem Gegenstande keinen Zusammenhang hat, so kann auch diese hier gewählte Eintheilung und Ordnung aus dem Schönen selbst nicht abgeleitet und gerechtfertigt werden; sie ist nur eine von den mancherlei Arten, den Inhalt des Gebietes zu ordnen, um damit die beschränkte Fassungskraft der Seele und die Hemmnisse der Sprache für das volle gegenwärtige Wissen des ganzen Inhalts so weit zu überwinden, als die vorhandenen Mittel es dem Menschen gestatten.

II. Die Welt des Schönen.

A. Das Naturschöne.

1. Das Gebiet des Schönen ist so gross, sein Inhalt so mannichfaltig, dass die vollständige Kenntniss desselben nach Innen und nach Aussen von keinem Menschen erreicht werden kann. Dies würde eine Wissenschaft desselben, die auf die Erkenntniss des Einzelnen sich stützt, und dieses zur Grundlage ihrer Forschung nimmt, unmöglich machen, wenn nicht durch zahlreiche und mühsame Arbeiten der Vorgänger das Gebiet bereits nach allen Richtungen durchforscht und das Einzelne nach Gattungen und Arten geordnet worden wäre. Dadurch ist die Kenntniss des Ganzen erleichtert und die Untersuchung hat die gnügende Unterlage, wenn die Vorkenntnisse auch nur Einzelnes in allen Gattungen und Arten umfassen.

2. In dieser Art kann auch hier nur der Reichthum des Gebietes dargelegt werden. Es müssen dabei vorläufig die Begriffe über das Schöne in dem Sinne benutzt werden, wie sie in dem gewöhn-

lichen Leben bestehen und im Umgange gebraucht werden. Das ganze Gebiet des Schönen lässt sich danach in drei Abtheilungen sondern; die erste enthält das Naturschöne, die zweite das Kunstschöne, die dritte das verzierende Schöne. Das Schöne selbst ist in diesen Abtheilungen entweder ein Erhabenes oder ein Einfach-Schönes, von welchem das Komische eine Unterart bildet.

3. Das Naturschöne sondert sich in zwei Gebiete; das eine umfasst die Natur im eigentlichen Sinne; das andere die Thaten und Werke des Menschen; hiernach zerfällt das Naturschöne in das Naturschöne im engern Sinne und in das Geschichtlich-Schöne. Jenes findet sich in allen Gebieten der Natur, im Unorganischen wie im Organischen. Schon die Elemente haben ihre Schönheit. Die Klarheit der Luft, das Blau des Himmels, der Farbenglanz der untergehenden Sonne, die Linien der Wogen und Wellen gelten als schön. Die dunkle Nacht, das endlose Meer, der brausende Sturm gelten als erhaben.

4. Mit der fortschreitenden Gestaltung des Elementaren mehren sich die Schönheiten. Die sanften Thäler und Höhen, der schlängelnde Lauf der Flüsse, der glatte Spiegel der Seen, die leichten Wolken am Himmel erfreuen durch ihre Schönheit. Die hohen Gebirge, die wilden Felsengründe, der Sturz der Lawinen und Ströme, der Ausbruch der Vulkane, das Blitzen und Donnern des Gewitters gelten als erhaben. In dem Reiche der Pflanzen erfreut durch Schönheit das Grün der Blätter, das Farbenspiel der Blumen, die Gestaltung der Stengel und Kelche, während der mächtige Eichbaum, die hohe Ceder durch ihre Erhabenheit wirken. Im Thierreiche ergötzen die bunten Farben der Schmetterlinge, der leichte Flug der Vögel, der Gesang der Nachtigall, die schlanke Gestalt des Pferdes; als erhaben gelten der Löwe, die Riesenschlange, ihre Kämpfe mit den Elephanten und Tigern. Vor Allen gilt der Mensch selbst als schön durch seine feine Gestalt, durch das Ebenmaass seiner Glieder, durch das Runde seiner Bewegungen und durch das Seelenvolle seines Antlitzes.

5. In dem Geschichtlich-Schönen tritt das Erhabene in den Wanderungen und Kämpfen ganzer Völker hervor, sowie in dem Unternehmen und Siegen mächtiger Fürsten; in der Majestät und Heiligkeit der Gottheiten; in den feierlichen Gebräuchen zu ihrer Verehrung; in den kühnen Thaten einzelner Heroen; in den grossen Bauten zur Bewältigung des Meeres und der Flüsse; in den Durchbohrungen der Gebirge für Strassen und Auffindung der Erze.

6. Das Einfach-Schöne zeigt sich in dem Spiel der Kinder,

in den leichten und erfreuenden Thätigkeiten des Jägers, des Fischers, des Hirten, des Landmanns; in den Spielen und Wettkämpfen der Jugend; in den heitern Ereignissen des Familienlebens; in Hochzeiten, Taufen; in der Liebe der Geschlechter und der Verwandten. Auch das Geräthe und Werkzeug, was diesen Verhältnissen und Thätigkeiten dient, nimmt an ihrer Schönheit Theil.

B. Das Kunstschöne.

1. Das Kunstschöne ist absichtlich von dem Menschen gebildet, um ein Schönes und nichts weiter, darzustellen. Es ist entweder nur elementar oder ein Kunstwerk; letzteres verbindet eine Mannichfaltigkeit von Elementen zu einem Ganzen. Zur Darstellung des Kunstschönen gehört ein Material und nach dessen Unterschied bildet sich der Unterschied der einzelnen Künste. Als solche können sechs aufgestellt werden: die landschaftliche Kunst (Gartenkunst); die Baukunst; die Plastik einschliesslich der Pantomime und schönen Tanzkunst; die Tonkunst und die Dichtkunst. Die landschaftliche Kunst vermittelt den Uebergang von dem Naturschönen zu dem Kunstschönen.

2. Alle Völker und alle Zeiten haben Kunstschönes geschaffen; wenn Alles davon noch vorhanden wäre, würde das Gebiet desselben unermesslich sein. Allein das Meiste aus früherer Zeit ist untergegangen und das Gebliebene ist oft nur in Bruchstücken oder nur in Abbildungen und Beschreibungen erhalten. Trotzdem ist der Reichthum im Gebiete des Kunstschönen noch gross; um ihn sich zu vergegenwärtigen, soll Einzelnes nach Ordnung der Künste hier aufgeführt werden.

3. Schon die Perser hatten landschaftliche Kunstwerke in ihren Paradiesen. In den Villen des Hadrian und anderer römischer Kaiser scheint diese Kunst geübt worden zu sein. Am Ende des Mittelalters erhob sich diese Kunst zuerst wieder in Frankreich. Den altfranzösischen Gärten traten später die mehr der Natur sich anschmiegenden Parks der Engländer gegenüber; von da ist die landschaftliche Kunst zu allen Kulturvölkern übergegangen und ihre Leistungen erfüllen jetzt immer vollständiger die Bedingungen des Kunstwerkes.

4. Das Bauen diente im Beginn nur dem realen Leben; man baute Häuser für die Familie, für die Versammlungen des Volkes, für die Fürsten, für die Gottheiten und deren Kultus. Die Baukunst schuf daraus später durch Zurückdrängung der nur dem Realen

dienenden Bestandtheile die schönen und erhabenen Tempel, Moscheen und Kirchen; die Palläste der Fürsten; die Gymnasien und Basiliken, die Rathhäuser und Börsen, die Parlamentshäuser und die Gebäude für internationale Ausstellungen; die schönen Wohnhäuser und Villen einzelner Bürger.

5. Das meiste davon aus alter Zeit ist untergegangen; erhalten sind noch einzelne Grotten- und oberirdische Tempel in Hindostan; die Pyramiden und Grabstätten in Aegypten; Ruinen von den Pallästen der Assyrer; einzelne Tempel und Bauwerke der Griechen, Etrusker und Römer, insbesondere Amphitheater, Triumphbögen und Mausoleen. Mit dem Christenthum verwandelten sich die Tempel in christliche Basiliken, welche später zu Kirchen im byzantinischen, romanischen gothischen Styl umgestaltet wurden; dann begann in der Renaissance eine Rückkehr zum Antiken. Von diesen kirchlichen Bauwerken ist noch Vieles erhalten; ebenso von den weltlichen Kunstbauwerken des Mittelalters.

6. Die Plastik wurde bereits von den Orientalen und Aegyptern viel geübt; sie erreichte ihren Glanzpunkt bei den Griechen und erhielt sich bis Hadrian auf einer hohen Stufe. Zahllose Kunstwerke in Relief und freie Statüen sind in diesen Zeiten geschaffen worden; Vieles ist davon auf unsere Zeit gekommen, aber nur Weniges hat sich unverletzt erhalten. In den Museen von Rom, Neapel, Florenz, Paris, London, Berlin, München u. s. w. ist das Werthvollste gesammelt. Im Mittelalter begann die Kunst von neuem mit dem Relief in Holz und Stein; Michel Angelo und Peter Vischer mit seinen Söhnen schufen vortreffliche Statüen und Gruppen in Marmor und Erz und in neuerer Zeit haben Thorwaldsen, Canova, Rauch, Kiss und Andere plastische Werke geliefert, welche die Zierden der Museen und öffentlichen Plätze bilden.

7. Die Malerei ist schon in Aegypten gepflegt worden; Vieles davon ist noch gut erhalten in den Pyramiden und neuerlich entdeckten Felsengräbern. Bei den Griechen erreichte die Malerei in ihrem plastischen Theile eine hohe Stufe; die Perspektive und die Oelmalerei wurde aber erst in dem Mittelalter entdeckt und von da ab beginnt eine Reihe glänzender Meister. Giotto, Fiesole, Pietro Perugino, Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Correggio, Tizian und Andere in Italien; Velasquez, Murillo in Spanien; van Eyck, Dürer, Holbein, Cranach, Rubens, van Dyck, Rembrand in den Niederlanden und Deutschland schufen zahlreiche Meisterwerke.

8. Von den Gemälden der Alten ist nur Weniges in Mosaik erhalten; dagegen sind die Werke der spätern Zeit noch zum grössten

Theil vorhanden. Von dem religiösen Stoff wandte sich die Kunst im 16. und 17. Jahrhundert zur Geschichte, zu dem Sittenbild und der Landschaft. Auch die neueste Zeit hat grosse Meister aufzuweisen; David, Delacroix, Horace Vernet bei den Franzosen; Cornelius, Kaulbach, Lessing und viele Andere in Deutschland.

9. Von den musikalischen Werken der Alten ist nichts übrig geblieben; selbst ihre Tonarten und musikalischen Instrumente sind nur unvollkommen gekannt. Bei den Griechen war die Musik eng mit der Tanzkunst und dem Drama verbunden; die alte Tragödie glich in dieser Mischung weit mehr der modernen Oper als dem modernen Trauerspiel. Erst im Mittelalter wurden die wichtigsten Instrumente, die Orgel und die Geigen erfunden und die Harmonie entdeckt. Erst damit war die Kunst zu grössern und vollkommnern Werken befähigt; Italien ging voran, Frankreich und insbesondere Deutschland übernahmen die Fortbildung.

10. Die Werke der Musik sind so mannichfach und zahlreich geworden, dass sie in die Kirchen- und weltliche Musik eingetheilt werden. Zu jenen gehören die Cantaten, Motetten, Choräle, Oratorien; zu diesen gehören die Opern, die Symphonien, Quartette und Solostücke für einzelne Instrumente, namentlich für das Piano. Als berühmte Meister gelten in Italien Palästrina, Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti; in Frankreich Cherubini, Mehul, Auber, Boieldieu, Gounod, Berlioz; in Deutschland Sebastian und Emanuel Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, v. Weber, Mendelsohn, Meyerbeer, Wagner, Liszt und Andere. Die Instrumente sind in der Neuzeit verbessert, vermehrt und die Virtuosität in ihrer Behandlung so wie im Gesang hat eine Höhe erreicht, wie nie zuvor.

11. Am zahlreichsten und am meisten erhalten sind von allen Künsten die Werke der Dichtkunst. Ihr Material, die Sprache, war am leichtesten zu handhaben und mittelst der Rhapsoden oder der Schrift konnten ihre Werke sich bequemer erhalten. Die Dichtkunst ist früher in die epische, lyrische, dramatische und didaktische eingetheilt worden; doch gehören die Werke der letztern wie der Beredsamkeit nur zu dem verzierenden Schönen.

12. Die Dichtungen der Chinesen, Inder, Perser, Juden, Araber, sind neuerlich mit Sorgfalt aufgesucht und zugänglich geworden. Die Dichtungen der Griechen gelten heute noch als klassisch; von denselben sind als die wichtigsten noch vorhanden: die beiden Epos von Homer und von Hesiod; die lyrischen des Pindar, Anacreon, Theocrit; die dramatischen des Aeschylos, Sophocles, Euripides und Aristophanes nebst Bruchstücken Anderer. Von den bedeutendern Dichtungen der

Römer sind noch vorhanden: die epischen des Virgil und Lucan; die lyrischen des Ovid, Horaz Catull, Persius, Juvenal; die dramatischen des Plautus, Terenz und Seneca.

13. Im Mittelalter erhoben sich die provenzalischen Dichter bei den romanischen und die nordischen Dichter bei den germanischen Völkern. Die Edda und die Niebelungen gehören zu ihren bedeutendsten Werken. Später glänzte bei den Italienern Dante, Petrarca, Ariost, Tasso; bei den Spaniern die Dichter des Cid, Lopez de Voga, Calderon, Cervantes; bei den Portugiesen Camoens, der Dichter der Lusiaden; bei den Franzosen Racine, Corneille, Molière, Voltaire; bei den Engländern Shakespeare, Milton; bei den Deutschen Hans Sachs, Gellert, Lessing, Wieland, Göthe, Schiller und Andere, für deren Namen es hier an Raum gebricht.

14. Von diesen Dichtern sind klassische Kunstwerke in allen Zweigen der Kunst geschaffen worden. Neben dem alten Epos erhob sich seit dem Mittelalter der Roman, als das moderne Epos. Neben der alten Tragödie und Comödie bildete sich das moderne Schauspiel und feinere Lustspiel aus. Die lyrische Dichtung erhielt in den Liedern der modernen Dichter eine glänzende Entwicklung und eine mannichfachere Gestaltung, von der das Alterthum keine Ahnung hatte. In diesen modernen Gattungen ist die Poesie der Gegenwart vorzugsweise thätig und neben einer Unzahl mittelmässiger und geringerer Leistungen bringt jedes Jahr auch Werke von hohem künstlerischen Werthe, welche indess bei dem Uebermaasse der Produktion nicht mehr die tiefe und dauernde Einwirkung auf die Nation erreichen, wie zu den Zeiten Göthe's und Schiller's.

C. Das verzierende Schöne.

1. Das verzierende Schöne ist, wie das Kunstschöne von dem Menschen geschaffen, um als Schönes zu erfreuen; aber es fehlt ihm die Selbstständigkeit und freie Entfaltung von jenem; es dient nur zur Verzierung eines realen Gegenstandes oder einer realen Thätigkeit und kann sich deshalb nur so weit geltend machen, als es der reale Zweck gestattet. Die Aesthetik hat es deshalb nur geringschätzend behandelt; allein mit Unrecht, da es immer ein Schönes ist, sein Umfang und seine Bedeutung mit der Kultur und dem Reichthum der Nationen steigt und seine Rückwirkung auf das Kunstschöne von grosser Erheblichkeit ist.

2. Mit dem verzierenden Schönen hat bei allen Völkern die

künstlerische Thätigkeit begonnen; die Kleidung, die Waffen, das Geräth, die Wohnung sind das Erste, an denen der Sinn für Schönheit sich entwickelt hat und auf die er bei den rohen Völkern sich noch heute beschränkt. Mit der Kultur wächst das verzierende Schöne in steigendem Verhältniss und die Künstler treten mit dem Handwerk in Verbindung.

3. Die Baukunst hilft dann auch die einfachen Häuser des Bauern und Städter verschönern. Leichte Gesimse und Friese machen den Anfang und bei den Reichern treten Säulen, Portale, Nischen, Bögen und Gallerien hinzu. Alle realen Bauwerke wie Brücken, Thore, Wasserleitungen, Thürme, Mauern, Wälle werden architektonisch verziert. Von der Plastik empfangen die Münzen, das Geräthe, die Meublen, das Geschirr seine Verzieruug. Jeder Löffel und jeder Teller zeigt die Spuren davon. Die Malerei hilft bei Verzierung der Häuser, der Wände, der Zimmer, der Säle, des Geräthes, der Wagen und Schiffe. Beide bildende Künste helfen bei der Verzierung der Kleidung. So weit die Mode über das Nothwendige und Nützliche hinausgeht, ist sie ein verzierendes, wenn auch oft ausgeartetes, Schöne. Auch die Werke der Portraitmalerei gehören zum verzierenden Schönen.

4. Die Musik dient zur Erhöhung der Lust bei Festen, zur Verstärkung der Andacht bei dem Gottesdienst, zur Steigerung des Muthes in der Schlacht, zur Belebung und Innehaltung des Rhythmus bei dem Tanze. Ueberall tritt hier die Musik nur zur Verzierung realer Lust und Ziele auf. Die Dichtkunst wirkt verschönernd auf den realen Gebrauch der Sprache. Die gesellige Unterhaltung, der schriftliche Verkehr in Briefen schmückt sich mit dichterischen Wendungen und Bildern; selbst die Darstellung ernster Gegenstände und der Wissenschaften nimmt schöne Formen von der Dichtkunst an.

5. Die Beredsamkeit, welche die Alten bei ihrem überwiegenden Sinn für das Formschöne zu einer freien Kunst erhoben und der Dichtkunst ebenbürtig zur Seite stellten, giebt in ihren Reden nur ein verzierendes Schöne, da es sich den realen Interessen der Politik, der Religion, des Rechts, welche der Redner verfolgt, unterordnen muss und nur unterstützend dafür eintritt. Die didaktische Dichtkunst wurde nur von den Alten gepflegt; sie gehört ebenfalls zu dem verzierenden Schönen; diese Mischung von Wissenschaft und Kunst ist mit Recht in der modernen Zeit verlassen worden.

6. Dieser kurze Ueberblick wird genügen, um zu erkennen, welchen grossen Umfang das Gebiet des Naturschönen, des Kunstschönen und des verzierenden Schönen einnimmt. Gegenüber der

realen Welt, welche als das Werk des allmächtigen Gottes gilt, erhebt sich diese Welt des Schönen als das Werk des Menschen. Die reale Welt reicht nicht zu, das Sehnen des menschlichen Herzens zu stillen; oft glaubt der Mensch in ihrem Dunst zu ersticken, und so flüchtet er, so oft er kann, in das von ihm geschaffene Reich des Schönen.

7. In dieses hat der Mensch alles Grosse, Seelenvolle, Freudige, was die reale Welt nur stückweise, zerstreut und getrübt bietet, in gereinigter Art aufgenommen und zu freien, vollen, einheitlichen Gestaltungen verbunden. In diesem Reiche des Schönen fühlt sich der Mensch seinem Gotte gleich; frei, gleich diesem, erschafft er das Schöne aus sich und, gleich diesem, bleibt er frei in dessen Genuss.

8. In dieses Reich des Schönen wird alles Grosse und Seelenvolle, was in der realen Welt mühsam im Laufe von Jahrhunderten zu Stande gebracht und wieder zerstört worden ist, in reinen und doch sinnlichen Formen für die Ewigkeit aufbewahrt. Das Schöne macht es durch seine Sinnlichkeit möglich, dass der Mensch von dem Grossen und Freudigen nicht bloss eine Kenntniss erhält, sondern dass er es in seinen Gefühlen und Empfindungen noch einmal als ein Gegenwärtiges durchlebt. Alles Grosse und Freudige der Natur und der Geschichte wird in diesem Reiche des Schönen zu einem ewig Gegenwärtigen und Unvergänglichen umgewandelt; jedes neue Geschlecht durchlebt in ihm noch einmal die Vergangenheit. Was die Natur in grossen Ereignissen geboten, was die Völker in Jahrtausenden Erhabenes und Werthvolles geleistet, das erhält die Kunst, drängt es zusammen und bietet es jedem neuen Geschlecht zu neuem Genuss.

9. Die Welt des Schönen ist deshalb ebenso, wie die Welt des Realen, es werth, den Gegenstand der Wissenschaft zu bilden. Indem diese Wissenschaft des Schönen dabei nach denselben Grundsätzen sich aufbaut, wie die Wissenschaft der realen Natur, wird sie selbst zur Wissenschaft einer zweiten Natur, des idealen Seins, und ist im Stande, die gleiche Bestimmtheit der Begriffe und die gleiche Festigkeit ihrer Gesetze wie jene zu erreichen. Es wird nun die Aufgabe dieses Werkes sein, diesen hier voraus eilenden Andeutungen die wissenschaftliche Entwicklung und Begründung zu geben.

III. Der Begriff des Schönen.

A. Die Auffindung des Begriffes.

1. Wenn nach dem Prinzip dieses Werkes der Begriff des Schönen und die in ihm geltenden Gesetze vermittelst der Beobachtung und Betrachtung des einzelnen, vorhandenen Schönen gewonnen werden sollen, so stösst das Unternehmen gleich im Beginn auf eine Schwierigkeit eigenthümlicher Art. Das Schöne ist nur ein Theil des Seienden; um es von dem Nichtschönen neben ihm zu unterscheiden, bedarf man schon des Begriffes des Schönen und doch soll dieser erst durch die Betrachtung des einzelnen Schönen gefunden werden; ein Unternehmen, was sich im Kreise dreht.

2. Diese Schwierigkeit ist indess nur scheinbar. Allerdings muss im Beginn der Untersuchung bei der Trennung des Schönen von dem Nichtschönen die gewöhnliche Meinung zu Grunde gelegt werden und die Betrachtung muss sich zunächst auf das richten, was die allgemeine Stimme für schön erklärt. Allein dies ist nur eine vorläufige Annahme. Bei der Untersuchung dieses Schönen treten bald Bestimmungen hervor, welche selbstständiger und allgemeiner Natur sind, und welche sich als solche ergeben, worauf die gewöhnliche Meinung die Schönheit des Gegenstandes stützt, wenn sie auch diese Bestimmungen für sich und in ihrer Absonderung nicht kennt.

3. An diesen selbstständigen Elementen gewinnt die Untersuchung bald einen festen Halt; sie zeigen sich als ein von der Sinnes- und Selbst-Wahrnehmung Erfassbares und durch die seiende und der Beobachtung zugängliche Natur dieser Elemente erhält die Untersuchung eine gegenständliche, von der blossen Meinung unabhängige Unterlage. Es wird dadurch möglich, den Begriff des Schönen aus den seienden Elementen desselben zu bestimmen und selbst die gewöhnliche Meinung zu berichtigen. Die Meinung über das Schöne ist somit nur der Wegweiser zur Auffindung der Elemente des Schönen; aber nicht die Grundlage des entwickelten Begriffes. Aehnlich wird in der Botanik mit dem begonnen, was die gewöhnliche Meinung für Pflanze nimmt; im Fortgange kommt dennoch die Wissenschaft in den Stand, den Begriff der Pflanze und ihrer Arten, unabhängig von dieser Meinung, aus der Natur ihres Gegenstandes zu bestimmen.

4. Die Auffindung der Elemente des Schönen würde die Kräfte eines Einzelnen weit übersteigen, wenn nicht bereits vor ihm viele ausgezeichnete Männer die gleiche Aufgabe verfolgt und die Wege gebahnt hätten. Dadurch ist bereits ein Vorrath wichtiger Bestimmungen gewonnen, an welche angeknüpft werden kann, und es sind die Abwege erkennbar geworden, welche die Untersuchung zu vermeiden hat. Nur dadurch wird es den Spätern möglich, der Wahrheit näher zu kommen, als es den Vorgängern gelungen ist.

5. Das Prinzip der Beobachtung führt nur nach langen Betrachtungen und Untersuchungen des einzelnen Schönen, nach einer abwechselnden Benutzung des Wahrnehmens und Denkens, des Trennens, Vereinens und Beziehens des gegebenen Stoffes und nach Vergleichen des Gefundenen mit den Auffassungen Früherer allmählig zu festen Ergebnissen, welche die Probe bestehen und als die Wahrheit sich herausstellen. Diese jahrelangen Arbeiten können hier nicht vorgeführt werden; die realistische Wissenschaft kann nur die gewonnenen Ergebnisse bieten, welche damit allerdings ihren Zusammenhang mit den Wegen ihrer Auffindung verloren haben und damit den Schein willkürlicher Voraussetzungen annehmen.

6. Allein die aus der Beobachtung des Seienden sich aufbauende Wissenschaft hat an dem einzelnen Schönen und dessen Heranziehung zur Verdeutlichung und Bestätigung der aufgestellten Begriffe und Gesetze ein Mittel, ihre Sätze zu beweisen, was den auf andern Prinzipien errichteten Systemen abgeht; wozu diese wenigstens nicht berechtigt sind, wenngleich sie davon den ausgedehntesten Gebrauch machen. Nur das beobachtende Verfahren ist hier folgerecht.

7. Indem es das einzelne Schöne als die Quelle seiner Begriffe und Gesetze offen anerkennt, giebt es dem Gegner zugleich die Mittel, diese Begriffe an dieser Grundlage zu prüfen und wo sie das Falsche enthalten, zu widerlegen. Kein anderes System bietet einen solchen gemeinsamen Ausgangspunkt der Verhandlungen und eine solche Möglichkeit Streitpunkte zu erledigen und eine Uebereinstimmung herbeizuführen. Alle Systeme, welche mit dem reinen Denken beginnen, entbehren der Bestimmtheit ihrer Begriffe und des gemeinsamen Bodens für den Streit; jeder ficht nur gegen einen Nebel, hinter den sich der Gegner verbirgt; eine Vereinigung ist unmöglich.

8. Wenn in der oben bezeichneten Weise eine ausdauernde Betrachtung des einzelnen Schönen sowohl in der Kunst wie in der Natur erfolgt, so tritt zunächst jene allgemeine Bestimmung hervor, welche die Bildlichkeit des Schönen genannt werden kann. Schon Aristoteles hat die »μιμησις« in seiner Definition des Schönen voran-

gestellt. Alles Schöne giebt sich nun als das Bild eines andern; es ist nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Bild. Sache und Bild sind aber beide ein Seiendes; durch den Eintritt des Schönen zerfällt somit das Seiende überhaupt in zwei Arten, welche hier mit realem und idealem Sein bezeichnet werden sollen.

9. Das Ideale ist das Bild des Realen. Im Schönen spiegelt sich die reale Welt in ihrer reichen Mannichfaltigkeit wieder. Die Meere und die Länder, die Berge und die Thäler, die Thiere und die Menschen, die Gefühle und das Wollen, das Handeln im Grossen und im Kleinen, das Leben in der Familie und im Staate, die Thaten der Einzelnen und der Völker, alles, was in der realen Welt besteht und vorgeht, kehrt als Bild im Schönen wieder.

10. Das Schöne ist somit zunächst eine bildliche Wiederholung des Realen. Als solches Bild ist es aber nicht blos ein Gedankending, oder ein blosses Wissen; sondern es hat Sein und Wahrnehmbarkeit wie das Reale. Als Bild hat es aber immer nur einzelne Bestimmungen mit seinem Realen gemein. So hat die Marmorstatüe nur die Gestalt und die Grösse von dem realen Menschen, nicht auch seine Farbe, seine Bewegung, sein Inneres. So hat das Oelgemälde nur die Umrisse, die Farben und die Schattirung seines Originals; so hat das Musikstück nur das Tönende, die Bewegung und den Rhythmus des realen von der gleichen Stimmung erfüllten singenden, sprechenden oder sich bewegenden Menschen. So hat das dichterische Bild zwar eine grössere Zahl von Bestimmungen mit seinem Originale gemein, allein es bietet sie nur als Vorstellungen, nur in der Form des Wissens, während das Original sie in der Form des Seins besitzt.

11. So folgt je nach dem Material und den einzelnen Künsten das Schöne in verschiedener Weise der realen Welt und bietet ein verschiedenes Abbild derselben. Es giebt Nichts in dem Realen, was das Schöne nicht in irgend einem Materiale wiederholen könnte; Grosses und Kleines, die Bewegung und die Ruhe, Körperliches und Geistiges kann das Schöne in seinem Bilde wiedergeben.

12. Indem das Schöne sich so zunächst als eine zweite ideale Welt neben die reale stellt und dabei ihren Stoff nur aus dieser entnimmt, tritt die Frage hervor, welches Interesse der Mensch an einer solchen Verdoppelung der Welt nehmen könne; wie es sich erkläre, dass er Arbeit und Zeit an ihre Herstellung wenden und Genuss an ihr finden könne, während sie doch, als Abbild des Realen, nur eine mangelhafte Copie jener darstelle?

13. Hier bietet sich als nächste Antwort, dass der Mensch der eigene Schöpfer dieser idealen Welt ist. So sagt Schiller (Briefe

über ästhetische Erziehung): »Die Realität der Dinge ist der Dinge »Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk und ein Ge- »müth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr »an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut.« In der realen Welt vermag der Mensch nur mühsam und langsam auf sie einzuwirken; die Bewegung, die Veränderungen, die Gestaltung der realen Gegenstände verlangt Arbeit und Ausdauer und das Meiste geschieht ohne und gegen seinen Willen. Aber die ideale Welt ist nur sein Werk; nichts geschieht hier ohne seinen Willen und wenn auch ein reales Material darin mit aufgenommen werden muss, so ist es doch biegsamer und bildsamer als der reale Gegenstand, den es abbilden soll. Der Meissel, der Pinsel, die Hand des Virtuosen stellt in dem Stein, in den Farben, in den musikalischen Tönen das Bild des Realen in einer Weise dar, gegen welche die Macht des Menschen über das Reale schwerfällig, langsam, ja oft unmöglich erscheint.

14. So ist es die Lust des Schaffens, oder wie Aristoteles sagt, des Nachahmens, welche sich zunächst mit der Darstellung des Schönen verbindet. In der idealen Welt tritt der Künstler seinem Gott zur Seite; so wie dieser die reale Welt schafft, erhält und leitet, so weiss sich der Künstler in seiner idealen Welt als der Schöpfer, der das Einzelne nach seinem Ermessen gestaltet, ordnet und bestimmt. Auch der Beschauer nimmt Theil an dieser Lust. Indem er dieses Schaffen des Künstlers in dessen Werken erkennt und ihm theilnehmend folgt, fühlt er mit ihm diese Macht und fühlt sich mit ihm zur Freiheit erhoben.

15. Ein zweiter Reiz der idealen Welt liegt darin, dass sie der Noth und den Bedürfnissen des Realen überhoben ist, deren Bilder sie bietet. Diese Bilder erreichen zwar das Ideale in vielen Bestimmungen nicht, selbst in denen nicht vollständig, welche sie nachahmen wollen; allein dafür sind sie auch frei von dem Zwange und den Kämpfen der wirklichen Welt. Die Statüe kann nicht gehen und nicht sprechen, aber dafür altert sie nicht und stirbt nicht. Der gemalte Baum trägt keine Früchte aber er verwelkt auch nicht und wird vom Sturm auch nicht gebrochen. Die Töne des Musikstückes verschwinden wohl wie die realen, allein die Instrumente und die Noten bleiben und der Mensch hat in ihnen die Mittel, das musikalische Bild jederzeit wieder hervorzurufen, während in der realen Welt die Nachtigall erst wieder singt, wenn der Frühling wiederkehrt, und der Mensch erst wieder tanzt und jubelt, wenn die reale Welt ihn aus der schweren Arbeit auf Stunden entlässt.

16. Das Schöne ist somit den Gesetzen des realen Gegenstandes,

dessen Abbild es ist, enthoben. Wenn auch das Material, das es zu seinem Bilde benutzt, nicht ewig und unzerstörbar ist, so steht es doch diesen Bestimmungen ungleich näher als sein realer Gegenstand. Das Schöne ist bedürfnisslos, dauernd, während die Dinge in der realen Welt im steten Flusse, im feindseligen Streite begriffen, nur mühsam eine mässige Dauer sich erkämpfen können.

17. Allein die Bildlichkeit des Schönen mit ihren Reizen erschöpft den Begriff desselben nicht. Die Betrachtung zeigt, dass nicht jedes Reale zureicht, um durch seine Abbildung ein Schönes darzustellen. Schon die gewöhnliche Meinung unterscheidet das Bedeutungslose, das Prosaische im Realen und lässt die beste Copie eines solchen als kein Schönes gelten, sondern höchstens als ein Kunststück. Damit die Bildlichkeit zu dem Schönen führe, muss das abzubildende Reale noch eine besondere Bestimmung in sich enthalten, welche hier allgemein mit seelenvoll bezeichnet werden soll.

18. Schon Göthe hat in das Bedeutende das Wesen des Schönen gesetzt. Aber das Bedeutende ist selbst noch ein Unbestimmtes. Bedeutung ist ein Beziehungsbegriff, ähnlich dem Werthe. Ein Gegenstand ist nur bedeutend, werthvoll durch seine Beziehung auf ein Anderes, Höheres als er selbst ist. Bedeutend im unbedingten Sinne kann deshalb für den Menschen nur das sein, was mit den höchsten Zielen seines Daseins und Handelns in unmittelbarer Verbindung steht.

19. Als solche höchste Ziele bestehen für den Menschen nur zwei: 1) die Lust in ihm und 2) die erhabenen Mächte ausser ihm; insbesondere die Autoritäten, deren Gebote für ihn zur Quelle des Sittlichen werden. Unter Lust ist nicht blos die sinnliche Lust zu verstehen, sondern jede Art derselben; jedes Vergnügen, jede Freude; auch die aus dem Wissen, aus der Macht, Ehre, Hoffnung, Liebe u. s. w. Für die einzelnen Gebiete des Lebens, für die einzelnen Zweige der Thätigkeit bestehen allerdings besondere Ziele. Der Landmann strebt nach reichen Erndten, der Fabrikant nach gutem Absatz, der Schiffer nach einer glücklichen Fahrt, der Soldat nach Schlachten und Siegen, der Gelehrte nach Wissen, der König nach Macht und nach dem Wohle seines Volkes, der Vater nach dem Glück seiner Kinder, der Arzt nach Heilung des Kranken, der Duellant nach Tödtung seines Gegners, der Dieb nach dem Gelde seines Nachbars, der Eifersüchtige nach Verdrängung seines Nebenbuhlers.

20. Aber alle diese Ziele sind nur Besonderungen jener zwei. Die meisten treffen schon zusammen in Erwerb von Geld und Gut, in Erhaltung der Gesundheit, in Erlangung von Ehre oder Macht

oder Wissen. Aber auch diese Güter haben nur Werth, insoweit sie zuletzt zu einer Lust führen oder die Erfüllung einer sittlichen Pflicht in sich enthalten oder ermöglichen. So ist es im letzten Grunde nur die Lust und das Sittliche, wohin das Streben aller Menschen geht, was ihre Handlungen leitet und damit den Maassstab für den Werth aller Dinge abgiebt. Das Bedeutende ruht deshalb im letzten Grunde nur in der Beziehung der Dinge und der Handlungen auf die seelischen Zustände der Lust und der Achtung oder des sittlichen Gefühls. Diese bilden somit den Kern in allem Realen, vermöge dessen es zum Stoff für ein Schönes werden kann. Das Reale, was das Schöne abbildet, muss deshalb ein seelenvolles sein.

21. Im Schönen zeigt sich indess noch eine dritte Bestimmung eigenthümlicher und dabei allgemeiner Art. Trotz seiner Bildlichkeit ist es keine genaue und ängstliche Nachahmung seines Realen; vielmehr hat dies im Schönen eine Art von Reinigung und Steigerung erfahren, welche mit Idealisirung bezeichnet werden kann. Innerhalb der wirklichen Welt ist selbst das Seelenvollste vielfach mit Störendem und Bedeutungslosem vermischt; das Bedeutende liegt zerstreut, verhüllt und entbehrt der Abschliessung zu einem Ganzen, wie es das Schöne zeigt. Indem diese Mängel beseitigt werden, erhält das Schöne eine Idealisirung, wie sie dem Realen fehlt.

22. Die Beobachtung hat sonach zu drei Bestimmungen geführt, welche in allem Schönen und in den Werken aller Künste wiederkehren und sich als diejenigen darstellen, aus denen die Schönheit hervorgeht. Das Schöne kann deshalb definirt werden als: Das idealisirte Bild eines seelenvollen Realen. Es wird sich später zeigen, dass dieser Definition noch eine vierte, aber mehr äusserliche Bestimmung hinzugefügt werden muss, von welcher indess vorläufig noch abgesehen werden kann. Alle sonstigen Bestimmungen, welche sich an dem einzelnen Schönen zeigen, haben nicht die Allgemeingültigkeit jener; insbesondere können, da es sich hier um den Begriff des Schönen, einschliesslich des elementaren und des Naturschönen, handelt, diejenigen Bestimmungen in den Begriff nicht aufgenommen werden, welche nur dem Kunstwerk angehören.

23. Aus dem Vorstehenden erhellt, dass die Idealisirung des Schönen nicht mit dem Idealen desselben verwechselt werden darf. Die Idealisirung in dem oben angedeuteten Sinne ist nur eine Bestimmung des Schönen; das Ideale umfasst aber sein ganzes Wesen und setzt sich aus allen drei Bestimmungen, aus der Bildlichkeit, dem Seelenvollen und der Idealisirung zusammen. Erst aus der Verbindung dieser drei Elemente erbaut sich die ideale Welt des Schönen.

B. Die Begründung des Begriffes.

1. Wenn auch die Beobachtung es vollständig bestätigt, dass jene drei Bestimmungen in jedem Schönen angetroffen werden, so ist doch das Wissen mit ihrer Aufzählung und Nebeneinanderstellung nicht befriedigt; es sucht vielmehr nach einer Bestimmung oder nach einem Gesetze, aus welchem, als ihrem Grunde, jene drei Eigenschaften des Schönen hervorgehen. In dem gegenständlichen Schönen selbst zeigt sich eine solche Bestimmung nicht; wohl aber in der menschlichen Seele, insofern die Gefühle betrachtet werden, welche das Schöne in ihr erweckt. Indem das Schöne kein Natürliches, sondern nur das Werk des Menschen ist, und alles Handeln und Schaffen des Menschen nur durch seine Lust- oder sittlichen Gefühle bestimmt wird, erhellt, dass auch das Schöne als ein von dem Menschen Geschaffenes seine Grundlage in diesen Gefühlen des Menschen haben muss, und dass die nähern Bestimmungen des Schönen nur aus diesen Gefühlen abgeleitet werden können. Es wird also das Gesetz zu suchen sein, nach dem diese Gefühle mit dem gegenständlichen Schönen verknüpft sind und es bestimmen.

2. Die Betrachtung lehrt hier, dass das in dem Beschauer des Schönen erweckte Gefühl eine untrennbare Wirkung des Schönen ist; dass der Beschauer des Schönen sich nicht mit dem blossen Erkennen desselben begnügt, es nicht auf eine blosse Vermehrung seines Wissens dabei abgesehen hat, sondern dass er von dem Schönen eine Wirkung auf sein Gefühl verlangt und dass, wo diese Wirkung bei einem mit guten Sinnen und der nöthigen Bildung ausgestatteten Beschauer ausbleibt, an der Schönheit des Gegenstandes selbst gezweifelt wird. Zugleich zeigen diese vom Schönen erweckten Gefühle eine besondere Natur, welche sie von den durch die reale Welt erweckten Gefühlen sehr bestimmt abscheidet.

3. Die Wichtigkeit und Bedeutung dieser durch das Schöne erweckten Gefühle und ihre nahe Beziehung zur gegenständlichen Natur des Schönen ist von den meisten Systemen wohl bemerkt worden; allein die Untersuchung ist in ihnen nicht mit der Sorgfalt geschehen, welche deren Wichtigkeit erfordert. Hegel lässt diese Gefühle bei der Definition des Schönen ganz bei Seite, obgleich er in dem Fortgange seiner Darstellung genöthigt ist, auf diese Gefühle zurückzukommen. So bestimmt Hegel die Musik und die lyrische Dichtung wesentlich nach dieser Gefühlsseite. Kant hielt zwar die Gefühle der

Seele überhaupt für ein Zufälliges, was keinen Gegenstand der Wissenschaft abgeben könne; dennoch erkannte er an, dass mit der Wahrnehmung des Schönen sich eine Lust verbindet, deren Allgemeingültigkeit er nur durch die sonderbare Aufstellung eines Erkennens der Zweckmässigkeit des Schönen ohne Hülfe von Begriffen zu begründen suchte. Die englischen Sensualisten leiteten diese Gefühle aus körperlichen Zuständen ab, welche das Schöne in dem Beschauer erwecken sollte. Im gewöhnlichen Leben erkennt man wohl die Bedeutung dieser Gefühle an, und stützt darauf die Entscheidung über das Schöne selbst; aber man behauptet auch in Einem wieder, dass über den Geschmack nicht gestritten werden könne.

4. Eine sorgfältige Betrachtung lässt bald die, von allen andern Gefühlen abweichende Natur der durch das Schöne erweckten Gefühle erkennen. So wie das gegenständliche Schöne, als das Ideale, der wirklichen Welt, oder dem Realen, gegenüber gestellt worden ist, so können die von dem Schönen erweckten Gefühle als ideale bezeichnet und den, durch die realen Gegenstände erweckten realen Gefühlen entgegengestellt werden. Diese Idealität der Gefühle aus dem Schönen ist für die Erkenntniss desselben von der höchsten Bedeutung.

5. Das Ideale dieser Gefühle ist ein Einfaches und kann nicht definirt werden; die Kenntniss davon kann nur durch Selbstwahrnehmung gewonnen werden; man muss sich beobachten, während man in dem Genuss des Schönen befangen ist. Man wird dann finden, dass die Gefühle in dem Beschauer eines Schönen mit den in diesem Schönen bildlich dargestellten realen Gefühlen gleich laufen; dass man von den Bildern des Schmerzes schmerzlich, von den Bildern der Lust freudig bewegt wird; aber man wird auch bemerken, dass diese Gefühle viel leichterer, feinerer Natur sind; dass sie weniger dauerhaft und wirksam sind, als die realen Gefühle gleicher Art.

6. Es sind dann insbesondere drei Umstände, welche diese idealen Gefühlen von den realen unterscheiden. Jene erregen 1) den Willen nicht, während die realen Gefühle sofort diese Wirkung nach sich ziehen; 2) können die idealen Gefühle weit leichter und schneller beseitigt werden, als die realen; 3) endlich können die idealen Gefühle in grösserer Mannichfaltigkeit und Anzahl als die realen, zugleich in der Seele bestehen und ihre Gegensätze können einander schneller folgen.

7. Das Beispiel eines Zuschauers im Theater wird diese Sätze erläutern. Der Zuschauer folgt theilnehmend den Freuden und Leiden der Personen, welche das Stück vorführt; er leidet mit dem Helden; dessen Durst nach Rache erweckt ein gleiches Verlangen in ihm; er freut sich mit ihm seines Sieges; er schaudert mit dem Gefangenen

vor dem herannahenden Mörder und kämpft innerlich alle Kämpfe mit, in die sein Held verwickelt wird. Dies ist das Gleichlaufen der idealen Gefühle mit den realen, welche das Bild darstellt. Die idealen Gefühle spalten sich, wie die realen in Freude und Schmerz, in Hoffnung, Liebe, Ehrsucht; in Angst, Hass und Schmach. Sie steigen und fallen im Grade wie jene steigen und fallen. Es ist keine Lust, kein Schmerz, keine sittliche Erhebung oder Beugung der auftretenden Personen, welche nicht in dem Herzen des Zuschauers wiederklingt.

8. Aber trotz dieser Theilnahme, dieser gleichen Gefühle springt der Zuschauer nicht auf die Bühne, um den drohenden Mord zu hindern, um seinem Helden im Kampfe beizustehen, um ihn vor dem Giftbecher zu warnen, oder um mit ihm die Freude seines Sieges zu theilen. Geschähe ein Aehnliches in der wirklichen Welt, so würde der Zuschauer sofort vom realen Mitgefühl ergriffen, das Schreckliche abzuwenden suchen, den Bedrohten warnen, dem Verbrecher sich entgegen stellen und in die Verwickelungen des realen Lebens sich hineinstürzen. Allein der Zuschauer thut von dem allen nichts, und damit zeigt sich, dass seine idealen Gefühle trotz ihres hohen Grades seinen Willen nicht erregen, und sein Handeln nicht bestimmen.

9. Im gewöhnlichen Leben findet man dies höchst natürlich, weil ja der Zuschauer wisse, dass es mit Alle dem nicht ernst gemeint sei, dass es sich weder um ein wirkliches Verbrechen, noch um eine wirkliche Gefahr handle. Allein wenn der Zuschauer dies weiss, wie richtig ist, woher kommt es, dass er dennoch durch solchen blossen Schein, durch ein Geklapper von blechernen Schildern, durch einen Giftbecher, der mit Wasser gefüllt ist, durch ein Drohen mit leeren Worten sich in Angst und Sorge versetzt fühlt? dass seine Thränen fliessen, dass sein sittliches Gefühl sich empört und sich nicht eher beruhigt, als bis diese Schein-Bösewichte eine Schein-Strafe erhalten?

10. Und wenn diese Gefühle in dem Zuschauer nicht abgeleugnet werden können, wenn sie in voller Lebendigkeit bestehen; wenn sie ihn erzittern machen und bis zu Thränen rühren, woher kommt es, dass sie trotz dem seinen Willen nicht erregen und ihn nicht treiben, dem Guten zu helfen, den Bösen zu strafen? Ist jenes Schauspiel nur ein Schein, so erklärt sich wohl diese Unthätigkeit, aber unerklärlich bleiben dann diese Gefühle, die ein blosser Schein, ein Nichts in solcher Lebendigkeit erweckt. Und liegt jenen Gefühlen die Täuschung zu Grunde, dass ein Wirkliches vor sich gehe, weshalb treiben diese Gefühle dann nicht zu dem Handeln? Diese Fragen wiederholen sich auch bei jedem andern Schönen; ähnliche Gefühls-

zustände werden von jedem Schönen erweckt, wenn auch nicht in so hohem Grade, wie bei dramatischen Aufführungen.

11. Es ist also klar, dass wenn nicht [ein Widerspruch bleiben soll, die idealen Gefühle an sich anderer Natur sein müssen, als die realen; dass das blosse Wissen des Scheines nicht zureicht, ihre Eigenthümlichkeiten zu erklären, sondern dass sie an sich selbst die Unterschiede gegen die realen haben, dass sie 1) nicht durch die Sache selbst, sondern nur durch ihr Bild erweckt werden und dass sie 2) indem sie den Willen nicht bestimmen, auch die Freiheit der Seele nicht beschränken, wie die realen Gefühle es thun. Im gewöhnlichen Leben wird dieser ideale Gefühlszustand Illusion genannt. Indem man ein besonderes Wort dafür gebraucht, ist seine Eigenthümlichkeit anerkannt, wenn auch seine Natur noch nicht erkannt ist.

12. So wie die idealen Gefühle keine Macht über den Willen haben, so hat umgekehrt der Wille doch eine Macht über sie, wie er sie über die realen Gefühle nicht hat. Man kann sich nicht vornehmen, heute traurig und morgen lustig zu sein; heute zu hoffen und morgen sich zu bangen; der Wille kann nur mittelbar auf diese Gefühle wirken, indem er sich auf die Ursachen richtet, welche diese Gefühle zur Wirkung haben. Aber um die idealen Gefühle zu erwecken, braucht der Zuschauer nur hinzusehen und zu hören, und um sie zu beseitigen, braucht er nur das Theater zu verlassen, das Buch zuzuschlagen, vom Clavier aufzustehen. Eine leichte Veränderung im Vorstellen genügt, die stärksten idealen Gefühle verschwinden zu machen, während reale Gefühle davon nicht berührt werden. So ist die Macht des Menschen über seine idealen Gefühle weit grösser, als wie über seine realen; ähnlich wie seine Macht in der idealen Welt weit grösser ist, als in der realen.

13. Die Seele kann endlich die idealen Gefühle in weit grösserer Mannigfaltigkeit und in stärkern Gegensätzen in sich aufnehmen, sowohl als gleichzeitige, wie in unmittelbarer Folge. Die Gegenwart bei einer wirklichen Hinrichtung erfasst die Seele so tief, dass nur ein Gefühl des Schauders sie erfüllt und sie für alles andere unempfänglich ist; allein der Beschauer von Lessing's Huss hat neben dem tiefen schmerzlichen Mitgefühl für Huss zugleich noch das Mitgefühl von vielen andern darin dargestellten Seelenzuständen; er empfindet den Triumph und Hohn der Priester; die Furcht und Angst des herbeigeeilten Volkes; die Lust der auf ihr Schlachtopfer wartenden Henker u. s. w. So hat man bei einer wirklichen Feuersbrunst nur Sinn für Hülfe, um Habe und Menschen zur retten; bei dem Bilde derselben fühlt man die gleiche Angst; aber man freut sich auch des

Muthes und der Geschicklichkeit der hülfebringenden Mannschaft und der reinen Lust der Knaben, welche im Bilde an den Flammen sich ergötzen.

14. Ebenso erträgt die Seele mit Leichtigkeit den Wechsel idealer Gefühle bis zu so starken Gegensätzen, wie es bei realen Gefühlen unmöglich ist. Im Theater folgt der Zuschauer innerhalb einer Stunde seinem Helden durch alle Grade der Lust und des Schmerzes, der Erhebung und der Erniedrigung; Trinkgelage folgen auf Mordthaten und Hochzeiten den Scenen der Verzweiflung. In den Museen hängen die Schmerzensbilder der christlichen Märtyrer, der Kreuzigung Christi neben der Venus von Titian und den tanzenden Bauern von Van der Velde; neben der Gruppe des sterbenden Laokoon steht die schöne Venus von Melos und der siegesfreudige Apoll vom Belvedere. Während im realen Leben der Anblick einer Scene, wie die des Laokoon, auf Tage unfähig machen würde, einen heitern Gedanken zu fassen, sind die durch diese Marmorgruppe erweckten idealen Gefühle wohl tief, allein die Seele befreit sich bald aus ihnen und lässt der idealen Freude und Lust für eine andere Gruppe wieder Raum. Aehnliches erfährt man im Concert; dem Liede voll tiefen Schmerzes folgt unmittelbar ein heiteres und selbst der feinempfindende Hörer kann beiden mitfühlend folgen.

15. Ohne diese Eigenthümlichkeit der idealen Gefühle, wären alle grössern Kunstwerke unmöglich; der Zuschauer würde diesen schnellen Wechsel, diese Zusammenstellungen der Gegensätze in ihnen nicht ertragen können. Diese Eigenthümlichkeit hebt die ideale Welt hoch über die reale. Was der Mensch in der Wirklichkeit nur in grossen Zwischenräumen ertragen kann, was der langen Pausen oder der Einschiebung von Gleichgültigem bedarf, um den Menschen nicht zu erdrücken, das kann in der idealen Welt eng an einander gestellt werden, ohne seine Bedeutung und Wirksamkeit auf die Seele zu verlieren. Die idealen Gefühle bilden gleichsam eine Mittelform zwischen Sein und Wissen; der schweren Materialität der realen Gefühle sind sie enthoben und haben jener concentrirenden, leicht beweglichen Form sich genähert, welche als Wissensform den Inhalt vergeistigt.

16. Mit dieser Darlegung ist die Untersuchung an den Kernpunkt gelangt, von dem aus die Welt des Schönen sich entfaltet; hier tritt das Gesetz hervor, welches sowohl die Gegenständlichkeit des Schönen bestimmt, wie das Geheimniss seiner Macht über den Menschen erschliesst. Dieses Gesetz besondert sich in drei, welche dahin lauten: 1) neben den realen Gefühlen bestehen in der Seele des Menschen auch ideale Gefühle; 2) die idealen Gefühle sind feine-

rer Natur, als die realen, stören die Freiheit des Menschen nicht, und haben deshalb eigenthümliche Reize, welche den realen Gefühlen abgehen; 3) die idealen Gefühle können nur durch die Bilder der ihnen entsprechenden realen Gefühle erweckt werden.

17. Diese Gesetze bilden die Grundlage, auf welcher sowohl die Kunst, wie die Wissenschaft des Schönen sich erbaut. Alle Begriffe und Gesetze des Schönen, alle Erzeugung des Schönen, wie alles Interesse an demselben lassen sich aus ihnen ableiten und finden in ihnen ihren Halt und ihre Rechtfertigung. Sie erklären zunächst, weshalb der Mensch mit solchem Eifer das Schöne schafft und seinen Anblick sucht. Wenn die Gefühle der Lust und des Sittlichen alles menschliche Handeln bestimmen, den Kern des menschlichen Lebens, das Werthmaass für Alles bilden, wenn die idealen Gefühle den Kern dieses Kernes bilden, so wird der Mensch das suchen und schaffen, was diese idealen Gefühle in ihm erweckt, und dies ist das Schöne.

18. Die ideale Welt des Schönen bedarf dann keiner weitern Rechtfertigung ihres Daseins. Wenn die reale Welt für den Menschen nur Werth hat, so weit die Lust und das sittliche Gebot in ihr sich verwirklicht, so hat das Schöne ein noch höheres Recht zum Dasein, denn es verwirklicht die gleichen Gefühle, aber in einer reinern und verdichtetern Weise. Alles, was die reale Welt an Seelenvollem bietet, kehrt in der idealen Welt im Bilde wieder; aber bereichert und gesteigert durch den Genius des Künstlers. Die ideale Welt ist nur der veredelte und verfeinerte Auszug der realen und wenn die reale für den Menschen berechtigt ist, durch ihre Beziehung auf seine Lust und sein sittliches Gefühl, so ist es auch die ideale; denn sie steht dem Wesen seiner Seele näher und verwirklicht die Lust und sittliche Empfindung und Erhebung in vollkommnerem Maasse.

19. Aber nicht blos das Dasein des Schönen an sich ist damit begründet, auch die oben dargelegten besondern Bestimmungen des Schönen finden in jenen Gesetzen ihre Grundlage. Indem nach diesen Gesetzen das Bild und nur das Bild der realen Gefühle die idealen erweckt, sind damit auch die einzelnen Bestimmungen gegeben, wie sie in dem Begriff des Schönen oben aufgezeigt worden sind. Das erste war, dass das Schöne nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Bild sei; dies Gesetz ist nothwendig, weil nicht die Sache, sondern nur ihr Bild die idealen Gefühle erweckt. Bei dem Kunstschönen ist diese Bildlichkeit offenbar; aber sie gilt auch für das Naturschöne. Das Ideale in der Natur und in dem menschlichen Handeln wird nur dann als schön aufgefasst, weckt nur dann ideale Gefühle, wenn es durch die geistige Thätigkeit des Beschauens aus der Realität gleich-

sam herausgehoben, alles reale Begehren, alle realen Gefühle davon entfernt werden und es mithin nur als Bild seiner selbst betrachtet wird.

20. Die zweite Bestimmung des Schönen war, dass es das Bild eines seelenvollen Realen sei. Diese Bestimmung folgt mit gleicher Nothwendigkeit aus jenen Gesetzen. Da nach denselben nur das Bild eines realen Gefühles die idealen Gefühle weckt, so muss das Reale, was den Stoff des Bildes ausmacht, diese Gefühle enthalten, oder in unmittelbarer Verbindung damit stehen; d. h. es muss ein seelenvolles Reale sein. Die realen Gefühle, als ein Seelisches, können nicht unmittelbar sinnlich dargestellt werden; sie müssen mit einem sinnlichen Realen sich verbinden und diese Verbindung muss eine allgemeine sein; dann gilt solches Reale als der Ausdruck jener Gefühle, als ein Seelenvolles. Das Lachen ist nicht selbst die Freude; das Weinen nicht selbst der Schmerz; aber sie sind beide regelmässig damit verbunden und deshalb ein seelenvolles Reale und damit der Stoff für ein Schönes.

21. Hier ist die Stelle, wo die Gegenständlichkeit des Schönen trotz seiner Ableitung aus dem Gefühle, in ihrer vollen Bestimmtheit hervortritt. Indem das sinnliche Reale nicht selbst das reale Gefühl ist, sondern nur durch die regelmässige, allgemeine Verknüpfung mit demselben als sein Zeichen, als seelenvoll gilt, hat der Künstler die reale Natur, die reale Geschichte, das reale Benehmen der Menschen zu studiren, um die Elemente zu erkennen, welche in dieser Weise mit dem Seelischen verknüpft sind und auf es hinweisen. Diese äussern Elemente, ebenso wie das Innere, die Gefühle, sind von einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit; deshalb findet jeder grosse Künstler neue Beziehungen zwischen beiden und kann damit einen neuen Styl begründen. Nur deshalb muss der Künstler fortwährend zur Natur zurückkehren; denn nur an ihrem Busen kann er das Seelenvolle erlauschen. Jede Willkür des schöpferischen Denkens ist hier ausgeschlossen; jede Abweichung von diesen Verbindungen, wie sie in dem Realen bestehen, hebt das Seelenvolle und das Verständniss des Bildes auf und vernichtet das Schöne.

22. Endlich findet auch die dritte Bestimmung des Schönen in jenen Gesetzen ihre Begründung. Indem das Reale seinen Werth nur in den Gefühlen hat und dies auch für die ideale Welt gilt, so folgt, dass der Mensch in seiner idealen Welt, die er selbst erschafft, nur dasjenige aus der realen hinübernehmen wird, was mit diesen Gefühlen in enger Verknüpfung steht. Alles Bedeutungslose wird er zurücklassen. In der realen Welt muss der Mensch diese Last des Prosaischen, des Alltäglichen, des geistlos Wiederkehrenden ertragen;

sein Dasein ist daran geknüpft und er kann die Gesetze dieser Welt nicht ändern.

23. Aber in der idealen Welt ist der Mensch der Schöpfer und der Herr; und indem das Schöne von ihm nur geschaffen wird, um den idealen Gefühlen zu dienen, wird er alles aus demselben entfernen, was keine Bedeutung hat, keine Seele enthält, kein Leben und keine Beziehung auf das Gefühl verräth, sondern nur der Noth und dem Zwange des Realen dient; d. h. das Schöne muss das Reale idealisiren. Käme es bei dem Schönen nur auf ein Wissen, auf eine Erkenntniss des Seienden an, so wäre diese Bestimmung unbegreiflich; ja ein Fehler; denn sie verfälscht das Sein. Die Wahrheit könnte dann in der Wissenschaft viel besser als in dem Schönen gelehrt und erkannt werden. Nur die idealen Gefühle machen das Dasein des Schönen verständlich; das Schöne will nicht blos erkannt, sondern genossen sein.

24. Göthe sagt in »Wahrheit und Dichtung« anschliessend an Hemsterhuis: »Das Schöne ist, wenn wir das gesetzmässig Lebendige »in seiner grössten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch »wir zur Reproduktion gereizt und gleichfalls lebendig uns in höchste »Thätigkeit versetzt fühlen.« Es sind dies Gedanken, die dasselbe dunkel sagen, was hier entwickelt worden ist; sie gelten insbesondere dem Zustand des Künstlers; aber der letzte Grund dieser Thätigkeit und Vollkommenheit im Lebendigen, ist darin nicht erkannt.

25. Man hat von jeher für die Beurtheilung des Schönen nicht blos Kenntnisse und Scharfsinn, sondern auch Geschmack gefordert. Damit ist anerkannt, dass das Schöne nicht blos erkannt, sondern auch gefühlt werden soll; dass die Erkenntniss nur das Mittel ist für das Gefühl, als den Zweck des Schönen, und dass das Gefühl sogar für die Beurtheilung des Schönen nicht wohl entbehrt werden kann.

26. Man hat sich bisher der Begründung des Schönen auf das Gefühl entgegengestellt, weil man fürchtete, damit die Gegenständlichkeit (Objektivität) des Schönen zu verlieren. Allein dass dies nicht der Fall, ist eben gezeigt worden. Indem nur das Bild realer Gefühle die idealen Gefühle erweckt, ist durch diese Bestimmung die volle und feste Gegenständlichkeit des Schönen gesichert und begründet. Die realen Gefühle sind ein Seiendes, der Selbstwahrnehmung vollkommen zugängliches; das reale Körperliche ist ein Seiendes, der Beobachtung Offenes; die allgemeine Verknüpfung beider ist in dem Realen fest gegeben, und nur durch Beobachtung zu entdecken. Selbst die Idealisirung des Schönen findet seine Regel und seine Gränzen an dem Realen; nur an ihm kann erkannt werden, welche Mittel zur

Steigerung des Seelenvollen anzuwenden, wie weit die Steigerung des Bedeutenden, wie weit die Beseitigung des Störenden gehen kann, ohne diese Bedeutung zu zerstören oder in die entgegengesetzte zu verkehren.

27. So ist das Schöne, als Bild realer Gefühle, vermöge dieser Bestimmung ein durchaus Gegenständliches, von der Willkür des Künstlers, wie von dem Eigensinn der Zuschauer völlig Unabhängiges. Wie weit daneben das schaffende Denken des Künstlers Raum behält, wird sich später zeigen. Die idealen Gefühle haben die ideale Welt des Schönen hervorgerufen; sie allein geben ihr den Werth; aber sie bestimmen nicht die Gegenständlichkeit des Schönen; dafür dient das Gesetz, dass das Schöne das Bild der realen Gefühle sein muss, um ideal zu wirken. In dieser Bestimmung hat es eine so bestimmte Gegenständlichkeit, wie die realen Naturgegenstände. Selbst ein Wesen ohne Empfänglichkeit für ideale Gefühle, ohne Sinn für das Schöne, würde deshalb im Stande sein, das Schöne zu erkennen und über dasselbe zu urtheilen, wofern ihm nur die Gesetze seiner Gegenständlichkeit bekannt wären.

28. Der bisher in den Systemen geführte Kampf gegen die Begründung des Schönen auf die Gefühle ist damit erledigt. Das hier aufgestellte Prinzip versöhnt das Gefühl mit der Gegenständlichkeit. Beide Bedingungen können im Schönen nicht entbehrt werden. Indem man sie als unverträglich mit einander ansah, wurde das Schöne bald nur in die eine, bald nur in die andere verlegt und die Erkenntniss desselben dadurch verhindert. Wolff erniedrigt die Erkentniss des Schönen zu einem dunkeln, unklaren, weil sinnlichen Erkennen; Kant gerieth auf eine Erkenntniss des Schönen ohne Begriffe; offenbar nur, um für das Gefühl eine Stelle in der Wirkung des Schönen zu gewinnen.

29. Allein es bedarf dieser Künsteleien nicht. Die Erkenntniss des Schönen ist vermöge der bestimmten Gegenständlichkeit des Schönen nach Innen und nach Aussen derselben Deutlichkeit fähig, wie die Erkenntniss in den Wissenschaften; das Urtheil über das Schöne kann auf ebenso bestimmten und klar erkannten Bestimmungen ruhen, wie das Urtheil über eine Pflanze oder über ein Verbrechen. Das Gefühl aus dem Schönen, der Genuss desselben schliesst diese bestimmte, klare Erkenntniss des gegenständlichen Schönen nicht aus, sondern ist vielmehr davon bedingt; beide sind an einander mit der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes geknüpft. Das ideale Gefühl wird nur durch das Bild des realen Gefühles erweckt. Je klarer die Erkenntniss dieses Bildes ist, desto vollständiger verbindet sich damit das ideale Gefühl und die vollendete Kenntniss der Aesthetik hebt den Genuss des Schönen nicht auf.

30. Lessing sagt sehr richtig: »Der Zweck der Künste kann »nur die Schönheit sein.« Er will damit das Vergnügen bekämpfen, was Mendelsohn als Zweck der Kunst aufgestellt hatte. Allein er erkennt in seinem Laokoon und sonst wiederholt an, dass »das Vergnü»gen die unabtrennbare Folge des Schönen sei.« Er dreht sich mithin im Kreise und ist nur insoweit im Rechte, als man seine Worte dahin versteht, dass jedes andere Vergnügen, als das aus der Schönheit von der Kunst ausgeschlossen sein soll. Dies ist dann derselbe Gedanke, der hier nur bestimmter durch die Unterscheidung zwischen realen und idealen Gefühlen ausgesprochen worden ist. Lessing hat deshalb auch Recht, wenn er die Kunst selbst aus dem Dienste der Religion befreit wissen will; denn auch die Andacht des Gläubigen ist nur ein reales Gefühl.

31. Herbart und Zimmermann treffen, trotz ihrer, von der obigen ganz abweichenden Definition des Schönen, doch in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Gegenständlichkeit und Genuss des Schönen mit der hier gegebenen Darlegung überein. Wenngleich beide das Schöne nur in gewissen Verhältnissen suchen, die in dem Schönen sinnlich realisirt sein sollen, so sind ihnen doch diese Verhältnisse ein Festes, Unveränderliches; sie bedingen die Gegenständlichkeit des Schönen, ebenso, wie diese hier durch den Begriff des Bildes der realen Gefühle bedingt ist. Beide knüpfen auch an die Erkenntniss dieser Verhältnisse ein Gefallen oder Missfallen, wie hier die idealen Gefühle an das Bild der realen geknüpft sind. Herbart und Zimmermann würden vielleicht das Schöne weniger einseitig in solchen Formen gesucht haben, wenn sie zwischen realen und idealen Gefühlen unterschieden hätten. Nur die Flucht vor jenen trieb sie zur Verlegung des Schönen in blosse Verhältnisse; die reale Lust kann indess auch in anderer Weise abgehalten werden.

32. Der unterscheidende Vorzug des Schönen vor dem Wahren, oder vor der Wissenschaft liegt gerade darin, dass der Mensch in jenem nicht bei dem Erkennen, bei dem blossen Wissen stehen bleibt, sondern dass sein Gefühl hinzutritt; dass das Schöne ihm zum Lebendigen wird, dass er mit ihm fühlt, mit ihm hasst und liebt, hofft und fürchtet, und dass so das Grosse und Freudige ferner Länder und vergangener Zeiten als Schönes von ihm nicht blos in sein Wissen aufgenommen wird, so wie man die Lehrsätze der Geometrie aus dem Lehrbuche aufnimmt, sondern dass er dieses Grosse und Edle in der Form des Schönen noch einmal durchlebt, dass es wieder eine ideale Wirklichkeit vor ihm annimmt und in idealer Weise ihn so erfasst, wie jene, welche es real erlebt haben.

33. Das Schöne tritt so der zerstörenden Macht der Zeit, der trennenden Macht des Raumes, als die höhere Macht entgegen; in der idealen Welt ist alles Grosse vergangener Zeiten verewigt, alles Entfernte, so weit es dies verdient, vergegenwärtigt. Der arme Insasse einer Dachstube wird mittelst der Kunst durch das Universum, durch die Jahrtausende der Weltgeschichte lebendig hindurchgeführt; er sieht und hört nicht blos das Grosse, die Lust, den Schmerz dieser Zeiten; er erlebt auch das höchste daraus noch einmal in voller, aber reinerer Gegenwärtigkeit. Es ist eine gänzliche Verkennung der Kunst, wenn Schopenhauer ihren Werth nur in der Erkenntniss des Seienden sucht und meint, nur das Schöne lehre das Was der Dinge, die Wissenschaft aber nur das Wie, und die Verhältnisse derselben.

34. Bei der grossen Bedeutung der idealen Gefühle für das Schöne ist es von Interesse, die Ansichten in den bisherigen Systemen über diesen Punkt zu vergleichen. Es wird sich zeigen, dass beinahe überall die Eigenthümlichkeit dieser Gefühle bemerkt worden ist; aber der Eifer, Alles a priori oder aus der Vernunft abzuleiten, und nur das Denken als die Quelle der Wahrheit gelten zu lassen, hat die volle Erkenntniss ihrer Natur gehindert und den Unterschied zwischen dem Wahren und dem Schönen verwischt.

35. Plato wurde nur dadurch, dass er die von dem Schönen erweckten Gefühle den realen ganz gleich stellte, verleitet, die Kunst bis auf geringe Ausnahmen aus seinem Staate zu verbannen, und den Werken der Dichter und Bildhauer einen nachtheiligen Einfluss auf das sittliche Handeln und die Religion zuzuschreiben. Anstatt dass die Gefühle aus dem Schönen als ideale ihm hätten als die reineren gelten sollen, liess Plato nur die reale Lust aus dem philosophischen Wissen als die reine gelten und ordnete ihr die Lust aus dem Schönen, als die gemischte Lust, unter.

36. Dagegen führte das Prinzip der Beobachtung Aristoteles zu der Erkenntniss, dass die Bilder (μιμησις) der Tragödie Mitleid und Furcht in den Zuschauern erwecken und die Läuterung (καθαρσις) dieser Gefühle bewirken. Da das Kapitel seiner Poetik über diese Läuterung oder Reinigung verloren ist, so kann seine Ansicht nicht bestimmter erkannt werden; aber es ist wahrscheinlich, dass ihm dabei die ideale Natur der Gefühle vorgeschwebt hat; obwohl bei dem Mangel von Vorarbeiten es ihm nicht gelang, das Wesen derselben vollständiger zu erfassen.

37. Plotin und die ihm sich anschliessenden Kirchenväter Origenes und Augustin sind durch die Idealität des Schönen verleitet worden, sein Wesen nur in dem Geistigen zu suchen. Sie verlegen

es in Gott; die höchste Schönheit ist nur bei Gott; in der Liebe zu Gott wird auch seine Schönheit mit genossen. Durch diese Wendung erreichten sie zwar die Abtrennung alles sinnlichen Gefühles und Begehrens von dem Schönen, aber nicht die Idealität der Gefühle; denn auch die Andacht und die Liebe zu Gott bleiben noch reale Gefühle, welche nur in idealer Form in das Schöne eintreten dürfen.

38. Leibnitz erklärt die Schönheit »für jene Vollkommenheit, »deren Erkenntniss an und für sich und ohne eine andere Rücksicht »dem menschlichen Geiste Genuss gewährt.« Hier soll durch das »ohne »eine andere Rücksicht« das reale Begehren und Fühlen abgehalten werden; allein in »der Erkenntniss« als Quelle der Lust, ist die reale Lust aus dem Wissen beibehalten, und durch die »Vollkommenheit« ist der wahre Inhalt des Schönen und seine Wirksamkeit ganz entstellt. Wolff und Baumgarten hielten diese Vollkommenheit als das Wesen des Schönen fest und suchten, wie erwähnt, die Eigenthümlichkeit der Wirkung des Schönen in der sinnlichen, d. h. dunkeln Erkenntniss seiner Vollkommenheit.

39. Burke in seiner Untersuchung über das Schöne und Erhabene will, »dass die Liebe zu dem Schönen keine Begierde sei; sie »soll nicht zu hitzig, aber auch kein kaltes Wohlgefallen sein.« Aehnlich sagt Sulzer (Theorie der schönen Künste. IV. 259) »Das Schöne »erweckt Wohlgefallen; aber es bleibt in der Phantasie und berührt »das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche.« Beide Schriftsteller haben damit eine Bestimmung der idealen Gefühle treffend angedeutet; aber sie haben sie nicht weiter verfolgt.

40. Shaftesbury (Philosoph. Werke. Band III.) nimmt einen höhern Sinn an, durch welchen das Schöne erkannt und empfunden wird; einen Sinn, »der von dem Wunsche nach Besitz, Herrschaft, »sinnlichem Genuss weit entfernt, mit dem blossen Anschauen und Be»trachten sich begnügt und dessen Genuss darin besteht, das Todte »zu beleben, das Geistlose zu vergeistigen.« Aehnlich sagt Ph. Moritz (Berliner Monatsschrift V. 1785. S. 225): »Da ich das Schöne »nur um seiner selbst willen, das Nützliche aber um meinetwillen »suche, so gewährt mir das Schöne ein höheres und uneigennützigeres »Vergnügen, als das Nützliche. Das Vergnügen an diesem ist gröber »und gemeiner; jenes feiner und seltener. Man betrachtet das Schöne »nicht wie jenes, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht »es nur, in wie fern man es betrachten kann.« Allein sollte das Betrachten nicht auch ein Gebrauch sein? und wenn das Schöne ein Vergnügen gewährt, sollte es denn nicht um »meinetwillen« gesucht werden, wie das Nützliche? Man sieht, wie Moritz in falschen, wenn

auch geistreichen Wendungen sich abmüht, die Eigenthümlichkeit der Gefühle aus dem Schönen zu erfassen, ohne sie zu erreichen.

41. Winkelmann sagt in seiner Abhandlung über die Empfindung des Schönen § 11: »der Vorwurf des Gefühls des Schönen »ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Geselligkeit anpreisen, son- »dern was der innere, feinere Sinn, welcher von allen Absichten ge- »läutert sein soll, um des Schönen selbst willen empfindet.« Später nennt er diese Empfindung, »das interesselose Wohlgefallen.« Indem Winkelmannn durch sein Studium der Antike nur dem Ideal-Schönen sich zuwendete, gerieth er in Uebereinstimmung hiermit zu dem viel angefochtenen Ausspruch, dass »die Schönheit sein soll wie das voll- »kommenste Wasser, welches, je weniger Geschmack es hat, desto ge- »sünder erachtet wird, als geläutert von allen fremden Theilen.« Auch hier ist das Richtige gefühlt, aber undeutlich ausgesprochen.

42. Kant geht mit grosser Ausführlichkeit in seiner Kritik der Urtheilskraft auf die Gefühle ein und sagt: (VII. 43.) »Um zu unter- »scheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung »desselben nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, »sondern durch die Einbildungskraft auf das Subjekt und das Gefühl »der Lust und der Unlust desselben. — Interesse wird das Wohl- »gefallen an der Existenz eines Gegenstandes genannt; ein solches »hat immer Beziehung auf das Begehren. Nun will man aber bei der »Frage, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend Jemand »an der Existenz der Sache etwas gelegen sei, sondern wie wir sie »in der blossen Betrachtung beurtheilen. — Ein jeder muss einge- »stehen, dass ein Urtheil über Schönheit, wenn sich das mindeste In- »teresse (Begehren) einmengt, kein reines Geschmacksurtheil ist. Man »darf dabei nicht im Mindesten für die Existenz der Sache einge- »nommen sein.«

43. Hier wird ganz richtig ausgeführt, dass nur das Bild, nicht die Sache selbst den Genuss des Schönen bereite; dass jedes Interesse an der Sache selbst, jedes Begehren nach derselben, als wirklicher, den Genuss des Schönen beschädige; allein weshalb dies Statt hat, giebt Kant nicht an. Er steht vor den idealen Gefühlen, allein er verliert ihre Erkenntniss, indem er, durch die Unmittelbarkeit des Genusses verleitet, sie in ein Erkennen ohne Begriffe umwandelt und die Lust aus dem Schönen zu einer blossen realen Lust aus dem Wissen und Erkennen herabsetzt.

44. Schiller glaubte in dem Schönen die Versöhnung zwischen Kant's theoretischer und praktischer Vernunft, zwischen Trieb und Gesetz zu finden. Das Schöne ist nach ihm die In-eins-Bildung des

Triebes mit der Vernunft. Es schwebte ihm dabei vorzugsweise das schöne, das anmuthige, das würdevolle Handeln vor. Deshalb legt er dem Schönen einen so grossen Werth für die Sittlichkeit bei; das Schöne ist ihm das Natürlich-Sittliche. Schiller übersah damit gänzlich die Bildlichkeit alles Schönen. Das Unwahre seiner Auffassung wird später dargelegt werden. Hier ist nur zu zeigen, dass Schiller offenbar durch die eigenthümliche Wirkung des Schönen auf das Gemüth zu dieser Auffassung geführt worden ist. Er fühlte das Besondere der von dem Schönen erweckten Gefühle, und er glaubte sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit dem Vernunftgebot suchen zu müssen. Der Spieltrieb, aus dem Schiller das Schöne hervorgehen lässt, ist im Grunde dasselbe, wie das interesselose Gefallen Kant's.

45. Herder glaubte in diesem Spieltrieb eine Herabwürdigung des Schönen zu finden. Seine Begeisterung für das Schöne lässt ihn das Wesen desselben verkennen; das Schöne ist ihm, wie den Kirchenvätern, das Göttliche und Sittliche zugleich. Die Poesie nennt er »ein Füllhorn von Lehre, Trost, Philosophie und Weisheit, was seinen »Inhalt zur innigsten Selbstbildung über die Welt ausschütte.« Trotz dem kann Herder die eigenthümlichen Wirkungen des Schönen nicht ganz verleugnen, er sagt: »die leichte Bewegung der Dichtkunst weckt »eine gleich leichte unserer Lebensgeister und das anmuthige Spiel »des Dichters weckt das Spiel unserer anmuthig bewegten Seelenkräfte. »— Mein Schenkel schreitet wie der des Apoll; Jupiters Stirn ist die »meine. In beiden fühle ich reine Gestalten der Menschheit und freue »mich, dass ich der Art bin.« Man bemerkt hier wohl eine Ahnung der Idealität der Gefühle aus dem Schönen, aber nicht ihre Erkenntniss.

46. Auch Fichte hat die Eigenthümlichkeit dieser Gefühle bemerkt. In seinen »Briefen über Geist und Buchstaben in der Philosophie« sagt er: »In der theoretischen Philosophie fühlt das Ich die »Objekte, in der praktischen die Objekte das Ich; in der ästhetischen »Welt fühlt das Ich nur sich allein. Unbehindert fühlt es sich in »göttlicher Freiheit. Es strebt weder nach der Uebereinstimmung seiner »Vorstellungen mit den Dingen, noch umgekehrt. Beides ist ihm gleich»gültig. Sein Genuss ist Selbstgenuss; seine Vorstellungsthätigkeit »um ihrer selbst willen da; ohne Zweck, ohne Absehen, ohne Be»griff, ohne Bewusstsein; reines Ausleben seiner selbst, seiner uner»schöpflichen Fülle in stets endlicher Begränzung.« Fichte trennt hier sehr richtig das Wahre und das Sittliche von dem Schönen; allein das Uebrige bleibt ein unklares Suchen und das Ausgesprochene passt ebenso auf die realen, wie auf die idealen Gefühle.

47. Herbart unterscheidet sehr bestimmt das Wohlgefallen am Schönen von der Begierde und von den Gefühlen der Lust und des Schmerzes. Jenes Gefallen soll keines von beiden sein, sondern »ein »ruhiges und vollendetes Vorstellen, was keiner Erhebung oder Er»gänzung durch Zufall oder Einfall bedürftig ist. In klarer Gegen»wart besitzt der Geschmack, was er beurtheilt; er hält und behält »das Bild, worüber er einen Beifall oder ein Missfallen ausspricht und »sein Spruch ist ein anhaltender Klang, der nicht verstummt, als »bis das Bild weggezogen wird.« (VIII. 15.)

48. Da Herbart das Schöne blos in Verhältnisse setzt, die ohne alle Rücksicht auf den Inhalt gefallen, so kann dieses Gefallen immer nur einerlei Art sein und höchstens im Grade ab- und zunehmen, was mit der Erfahrung nicht übereinstimmt, wo die vom Schönen erweckten Gefühle mit dem Inhalt desselben mannigfach, auch der Art nach, wechseln. Herbart ist deshalb genöthigt, den grössten Theil dieser, durch das Schöne erweckten Gefühle aus einer andern Quelle abzuleiten. Er spaltet das Schöne in das reine Formschöne und in das, »durch subjektive Erregungszuthaten versetzte oder ge»mischte Schöne.« Zu letzterem rechnet er das Erhabene, das Hübsche, das Anmuthige, das Grosse, das Edle, das Feierliche u. s. w. Alle diese Gefühle sind nach Herbart keine Wirkungen des Schönen; ihre Bedingungen sollen nicht in der Aesthetik, sondern in der Psychologie zu suchen sein.

49. Herbart sagt deshalb: »Auf meine Vorstellungen beruht der »Effekt des Formschönen, auf den Nerven der der gemischten Schön»heit. Die Nerven lachen, weinen, rühren, reizen, begehren; der Geist »betrachtet und urtheilt.« Diese, das Schöne auf ein unsäglich dürftiges Gebiet beschränkende Auffassung ist nur die Folge davon, dass Herbart den Unterschied zwischen realen und idealen Gefühlen nicht erfasst hat. Auch Zimmermann ist deshalb genöthigt, die Wirkung des Kunstwerkes aus einer Verbindung des Ethischen mit dem Aesthetischen abzuleiten, wodurch die Eigenthümlichkeit des Schönen in Bezug auf seinen sittlichen Inhalt ganz verloren geht.

50. Hegel hat, wie erwähnt, in der Begründung und begrifflichen Bestimmung des Schönen das Gefühl ganz beseitigt; allein trotz dem ist er im Fortgange seiner Darstellung genöthigt, auf die durch das Schöne erweckten Gefühle zurückzukommen, und wichtige Arten des Schönen danach zu bestimmen. Er sagt: (I. A. 148.) »Das Ich »wird in sich selbst in dem schönen Objekt konkret, indem es die »Vereinigung der im Ich und im Gegenstand getrennten Seiten für »sich macht. Die Begierde tritt zurück. — Die Betrachtung des Schönen

»ist liberaler Art; ein Gewährenlassen der Gegenstände.« Das musikalische Schöne und die lyrische Dichtung wird von Hegel zu dem subjektiven Schönen gemacht, womit gesagt ist, dass ihr Inhalt wesentlich die Gefühle des Darstellers enthalte. Vischer hat die Bedeutung der Gefühle im Schönen wieder in höherm Maasse anerkannt; allein da in dem Hegelschen System kein Platz dafür ist, so hat er sie in einen Anhang verlegt. Im Uebrigen kommt auch Vischer in der Erkenntniss dieser Gefühle nicht über Hegel hinaus; er begnügt sich, das reale Begehren nach der Sache selbst davon auszuschliessen, was schon Kant viel bestimmter ausgesprochen hatte.

51. Auch Schopenhauer erkennt, dass die realen Gefühle und Begehren bei dem Genuss des Schönen entfernt bleiben müssen. Er sagt: (I. 209.) »Dem Dienst des Willens bleibt die Erkenntniss in »der Regel immer unterworfen; die Aufhebung dieses Dienstes tritt nur »als Ausnahme ein. — Diese Kontemplation des Objekts ausser seinem »Zusammenhange mit irgend etwas Anderm ist das Anschauen der Ideen »desselben; sie ist eine reine, schmerzlose, willenlose, zeitlose Erkennt»niss. Die Kunst ist die Erkenntnissart, welche das allein Wesentliche »der Welt, den wahren Gehalt ihrer Bestimmungen betrachtet. Sie »wiederholt diese ewigen Ideen in einem Stoffe. Ihr einziger Ursprung »ist diese Erkenntniss dieser Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung »dieser Ideen.«

52. Es ist bereits von Zimmermann dargelegt, wie Schopenhauer hier in die Auffassung Plato's und Hegel's gerathen ist, obgleich er letztern als seinen Gegner auf das heftigste bekämpft. Während nach Schopenhauer nur der zeitlose und individualitätslose, reine Wille das allein Seiende ist, treten hier auf einmal die Ideen als der Kern des Seins hervor, und während der »Intellekt« nach Schopenhauer nur das eigene Werk des Willens und nur ein Schein ist, wird bei dem Schönen auf einmal das reine Anschauen ohne Willen, also der Intellekt, zur Hauptsache und zum Wesentlichen erhoben.

53. Schopenhauer hat richtig erkannt, dass alles reale Wollen und Fühlen von dem Genuss des Schönen getrennt bleiben müsse, allein die Aufnahme dieser Wahrheit in sein System war ohne Folgewidrigkeit nicht möglich. Trotz dem bleibt Schopenhauer auch in dieser Inconsequenz nicht consequent. Nachdem er das Wesen des Schönen in die Erkenntniss mit Ausschluss des Gefühles versetzt hat, lässt er dennoch ein Wohlgefallen des Schönen wieder zu. Er sagt: (I. 230) »So lange dieses Bewusstsein vom Willen erfüllt ist, »wird uns nimmermehr dauerndes Glück und Ruhe. Ohne Ruhe ist »aber kein wahres Wohlsein möglich. Wenn die Erkenntniss sich aber

»diesem Sclavendienst des Willens entreisst, die Dinge frei, rein ob»jektiv betrachtet, dann ist diese Ruhe auf einmal eingetreten; uns ist »völlig wohl; es ist der schmerzlose Zustand des Epikur.« — Indem Schopenhauer das Dasein der Gefühle aus dem Schönen hier anerkennen musste, fand er doch keine andere Bezeichnung für dieselben, als die »Ruhe« d. h. die Freiheit vom Begehren. Allein die idealen Gefühle wären ein sehr Niedriges, wenn sie nichts weiter wären, als diese Ruhe, dieser Anfang »der Verneinung des Willens zum Leben.«

54. Zum Schluss mögen noch zwei feine Kenner des Schönen über diese Gefühle gehört werden. v. Rumohr stützt in seinen »Italienischen Forschungen« (I. 145) die Bedeutung des Schönen auf die durch es erweckten Gefühle. Er trennt das sinnliche Element, was später erwähnt werden soll von »den, den Geist erfreuenden Wirkun»gen; diese beruhen auf Formen, welche ein gewisses sittlich-geistiges »Wohlgefallen erwecken, welches theils aus der Erfreulichkeit der eben »angeregten Vorstellungen, theils aus dem Vergnügen hervorgehe, welches »die blosse Thätigkeit aus deutlichem Erkennen enthält.« Auch hier ist die Eigenthümlichkeit der idealen Gefühle bestimmt empfunden, allein nicht klar erfasst, sondern halb in das Sittliche, halb in die Lust aus dem Wissen verlegt.

55. Hanslick sagt in seiner bekannten Abhandlung über das Musikalisch-Schöne: (S. 78) »Ruhigen, freudigen Geistes, in affektlosem, »doch innig hingebendem Geniessen sehen wir das Kunstwerk an uns »vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling so schön »»die er»»habene Gleichgültigkeit des Schönen«« nennt. Dieses sich erfreuen »mit wachem Geiste ist die würdigste Art, Musik zu hören.« Hier sind die idealen Gefühle treffend geschildert, wenn auch nicht begrifflich erfasst. Auch Schelling's »erhabene Gleichgültigkeit« ist nichts als eine geistreiche, aber falsche Bezeichnung der idealen Gefühle.

56. Zieht man das Ergebniss dieses durch Jahrtausende fortgehenden Forschens nach der Natur der Gefühle aus dem Schönen, so zeigt sich, dass man bisher weder die Gefühle selbst, noch ihre Quelle voll erkannt hat. Man war darin einverstanden, dass das Begehren nach der Sache selbst sich nicht einmengen dürfe, aber im Uebrigen schwankte man und führte die Gefühle aus dem Schönen bald auf sittliche Gefühle zurück, bald auf den Genuss, welchen das Wissen und die Erkenntniss bereitet. Man kam damit nicht aus den realen Gefühlen heraus, büsste die reiche Mannichfaltigkeit dieser Gefühle ein und brachte das Schöne in eine falsche Stellung zu dem Sittlichen und Wahren.

57. Aber noch unbestimmter blieb die Ableitung dieser Ge-

fülhe. Man begnügte sich, sie einfach als die Wirkung des Schönen hinzustellen und selbst die Systeme, welche an einen Inhalt des Schönen festhielten, erkannten nicht das Gleichlaufen der idealen Gefühle des Beschauers mit den im Bilde dargestellten realen Gefühlen. Aber gerade dadurch wird erst der Zusammenhang beider ganz verständlich und das Wunderbare dieser Wirkung gehoben. Das Gefühl aus dem Schönen ist dann nur eine ideale Wiederholung des realen Mitgefühls an den Freuden und Leiden unserer Mitmenschen überhaupt.

58. Man kann behaupten, dass diese mangelhafte Erkenntniss der idealen Gefühle auch die volle Erkenntniss des gegenständlichen Schönen gehindert hat. Die Systeme, welche dem Schönen den Inhalt nehmen und sein Wesen nur in der Form oder in Verhältnissen suchen, sind offenbar dazu bestimmt worden, weil sie fürchteten, mit der Aufnahme eines Inhaltes in das Schöne die realen Begierden und Gefühle von seinem Genuss nicht abhalten zu können. Diese Systeme fühlen, dass der Genuss des Schönen ganz anderer Art ist und diesen besondern Genuss glauben sie nicht anders rein halten zu können, als dadurch, dass sie das Schöne auf blosse Formen oder Verhältnisse beschränken. Nur dadurch meinen sie die Idealität des Schönen und seiner Wirkungen sichern zu können.

59. Aber auch die, welche fühlen, dass das Schöne nicht ohne Inhalt sein könne, wurden durch diese ihnen dunkel vorschwebende Idealität bestimmt, den Inhalt in einem Höhern zu suchen, als in den blossen Gefühlen. Nur deshalb wurde die Idee bei Plato zum Inhalt des Schönen erhoben und nur deshalb hat seitdem die grosse Mehrzahl der Systeme an diesem Gedanken Plato's festgehalten. Die Vollkommenheit Wolff's, die Zweckmässigkeit Kant's, die Einheit von Vernunft und Trieb bei Schiller, und wieder die Idee bei Hegel und seinen Nachfolgern wiederholen alle denselben Grundgedanken. Man glaubte die Reinheit und Hoheit des Schönen nicht anders erreichen zu können, als indem man ihm einen reinen geistigen, nur dem Wissen angehörenden Inhalt gab.

60. Man fürchtete durch Aufstellung der realen Gefühle, als Inhalt des Schönen, es selbst und seinen Genuss zu verunreinigen. Indem man allgemein anerkannte, dass die sinnliche Lust, das Begehren nach der Sache selbst von dem Genuss des Schönen ausgeschlossen bleiben müsse, meinte man diese reale Lust auch nicht als Inhalt des Bildes des Schönen zulassen zu dürfen. Man übersah die Verfeinerung, welche in der Bildlichkeit des Schönen liegt; diese allein reicht hin, die Gefühle in dem Zuschauer zu idealisiren und sie von dem Zwange und der Materialität der realen Gefühle zu befreien.

Aristoteles ist der einzige, der dies angedeutet hat; aber seitdem ist der Gedanke nicht wieder aufgenommen worden; man hat starr die Idee festgehalten, während doch die Bildlichkeit des Schönen genügte, um das zu erreichen, was man mit der Idee erreichen wollte.

61. Wenn die Untersuchung nunmehr von den Wirkungen des Schönen zu seinem Begriffe zurückkehrt, so ist schon oben bemerkt worden, dass den bisher dargelegten drei Bestimmungen des Schönen noch eine vierte, wenn auch mehr äusserliche hinzutrete. Sie kann als das Sinnlich-Angenehme bezeichnet werden, obgleich das Wort nicht ganz passend ist. Das Wesen desselben liegt in seiner Bedeutungslosigkeit und sinnlichen Wirkung. Während die Elemente des Bildes nur dadurch schön sind, dass sie auf ein seelenvolles Reale und auf reale Gefühle hinweisen, und dadurch zu einem Bedeutenden werden, ist das Sinnlich-Angenehme im Schönen ohne alle solche Beziehung und erfreut nur durch den sinnlichen Vorgang bei seinem Wahrnehmen.

62. Zu diesem Sinnlich-Angenehmen gehören die Wellenlinien der Gestalten, die reinen, tiefen, glänzenden Farben, die sanften Uebergänge und wieder die starken Gegensätze; die weichen Töne der menschlichen Stimme, der Flöten, der Hörner; der Wohllaut der consonirenden Akkorde; der Rhythmus der Versmaasse; der Wohlklang der Assonanzen, Reime u. s. w. Alle diese Bestimmungen haben zunächst keine Bedeutung und ergötzen durch ihre blosse Wahrnehmung. Deshalb erfreut sich auch das Kind daran, selbst wenn es die Worte nicht versteht und die Bedeutung des Bildes nicht erkennt. Einzelne dieser Bestimmungen haben zwar neben ihrer sinnlichen Wirkung auch eine Bedeutung; sie bleibt aber schwankend und hebt ihre unmittelbare, rein sinnliche Wirkung nicht auf.

63. Die Beobachtung zeigt, dass alles Schöne sein Bild mit solchen sinnlich-angenehmen Elementen schmückt. Kant will in seinem Eifer gegen alles Sinnliche, dies Angenehme von dem Schönen ausschliessen; allein er geräth dadurch mit dem daseienden Schönen in Widerspruch. Auch zeigt die tiefere Betrachtung den Werth dieses Elementes für das Schöne. Indem bei ihm die Bedeutung des Schönen aufhört, indem das, durch dies sinnliche Element erweckte Gefühl ein reales ist, vermittelt dieses Sinnlich-Angenehme den Uebergang aus dem Realen in das Ideale und hindert die Verflüchtigung des Idealen. Das gegenständliche Schöne erhält damit in seinem Aeussern eine grössere Festigkeit und die idealen Gefühle erhalten einen sinnlichen Zusatz, der, ohne ihre Idealität aufzuheben, sie vor dem Verschwimmen ins Nebelhafte bewahrt.

64. Die Definition des Schönen wird demnach nun vollständig dahin lauten: Das Schöne ist das idealisirte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen. Die Definition Hegel's, welche noch jetzt die herrschende ist, lautet dagegen: Das Schöne ist die Idee in ihrer sinnlichen oder beschränkten Erscheinung. In dieser Definition fehlt das Sinnlich-Angenehme; sodann ist das Bildliche darin verwischt; denn »sinnliche Erscheinung« hat auch das Reale und Vischer muss deshalb die Bildlichkeit des Schönen in anderer, aber ganz ungnügender Weise begründen (I. 146.). Ferner ist in dieser Definition als Inhalt die Idee, statt der Gefühle gesetzt.

65. So gross indess der Unterschied dieser Definition gegen die hier gebotene ist, so wird doch dieser Unterschied bei Hegel und seinen Schülern nicht festgehalten. Das Sinnlich-Angenehme wird im Fortgange der Darstellung auch von Hegel zugelassen. Die sinnliche Erscheinung wird später auf die Oberfläche beschränkt, und damit die Bildlichkeit des Schönen anerkannt; die Idee wird von Vischer zur lebendigen Idee umgewandelt; damit sind die Gefühle eingeführt, denn das Leben ist wesentlich Fühlen und Begehren und im Fortgange des Systems wird das Gefühl, die Empfindung noch viel bestimmter in das Schöne aufgenommen.

66. So zeigt sich, dass auch dieses System, was von dem entgegengesetzten Prinzipe ausgeht, dennoch in seiner Entwicklung im Wesentlichen auf die hier gegebene Definition des Schönen zurückkommt. Indem dies System unvermeidlich, wenn auch versteckt, zur Erfahrung zurückgreifen muss, um einen Inhalt zu gewinnen, wird es zu denselben Bestimmungen geführt, welche hier offen und ehrlich von Anfang ab aus der Erfahrung abgeleitet worden sind. Aber die Nachtheile eines solchen der Beobachtung Hohn sprechenden Prinzips bleiben dabei nicht aus. Ueberall, wo die Wirklichkeit nicht zu bestimmt das System zwingt, sich ihr zu bequemen, ist dasselbe bereit durch die Festhaltung der »Idee« und der »dialektischen Entwick»lung« in Folgerungen sich zu verlieren, welche mit dem daseienden Schönen nicht übereinstimmen und dabei durch ihre Widersprüche jedes bestimmte Denken unmöglich machen. Für das Weitere hierüber wird später Gelegenheit sich finden.

C. Die Besonderung des Begriffes.

1. Eine Bestätigung der hier gebotenen Definition des Schönen zeigt sich sofort in der Einfachheit und Vollständigkeit, mit welcher das grosse Gebiet des Schönen nach Anleitung dieser Definition

sich eintheilen lässt. Indem das Schöne sich wesentlich aus drei Bestimmungen zusammensetzt, ergeben sich danach drei Haupteintheilungen des Schönen. Wird das Seelische als Theilungsgrund genommnn, so sondert sich das Schöne in das Erhabene- und einfach-Schöne. Jenes ist das Bild der unermesslich grossen Mächte und der sittlichen Autoritäten; es wirkt das Erstaunen, die Ehrfurcht, das Aufgehen in die erhabenen, dem Ich gegenüberstehenden Mächte; aber alle diese Gefühle nur in idealer Weise. Das Erhabene sondert sich in das Natur-Erhabene und das Sittlich-Erhabene. Sein Gegensatz ist das Gemeine und Kleinliche.

2. Das Einfach-Schöne ist das Bild der Lustgefühle, in welche auch schmerzliche als verschwindende Elemente mit eintreten können. Das bleibende Bild des Schmerzes ist das Hässliche. Das einfach-Schöne theilt sich in das Schöne im engern Sinne und in das Komische. Während bei jenem die idealen Gefühle des Beschauers den in dem Bilde dargestellten realen Gefühlen gleichlaufen, dreht sich dies Verhältniss bei dem Komischen um. Die kleinen Nöthe und Verlegenheiten der komischen Person erwecken hier kein Mitleiden, sondern eine heitere Erhebung, die bei hohen Graden in Lachen ausbricht. Diese Umkehrung wird durch das verkehrte Handeln der komischen Person herbeigeführt.

3. Aus der Besonderung des Seelischen entwickelt sich noch eine zweite Eintheilung des Schönen in Handlungsbild und Stimmungsbild. Wenn die realen Gefühle in kein wirkliches Handeln ausbrechen, entweder weil sie zu schwach sind, oder durch die Umstände daran gehindert werden, oder weil ihre Natur nicht dazu treibt, so ist das Schöne, welches das seelenvolle Reale in solcher Ruhe ohne wirkliches Handeln darstellt, ein Stimmungsbild. Treibt dagegen das Gefühl zum Handeln, gleichviel zu welchem, und wird die Handlung zur Form, in der sich das Gefühl offenbart, so ist das Schöne ein Handlungsbild.

4. Die zweite Bestimmung des Schönen, die Bildlichkeit, führt zur Eintheilung des Schönen in Natur- und Kunst-Schönes. Der Unterschied beider beruht nur auf der Art ihrer Bildlichkeit. Bei dem Naturschönen liegt zunächst die Sache selbst vor; erst der Beschauer hat sie aus ihren realen Verbindungen zu lösen und in seiner Auffassung nur als Bild ihrer selbst zu nehmen. Im Kunstschönen ist dagegen die Bildlichkeit auch sinnlich verwirklicht, indem das Bild als ein Seiendes neben der Sache selbst besteht.

5. Aus der Bildlichkeit entwickelt sich noch eine zweite Eintheilung des Schönen in das Elementarschöne und in das Kunst-

werk. Jenes giebt nur Bilder einzelner Gefühle und selbst nur Elemente zu solchen; das Kunstwerk ist eine Verbindung solcher Elemente zu einem grössern Ganzen. Das Elementarschöne überwiegt in der Natur und in dem verzierenden Schönen; beide bringen es nicht zu dem Kunstwerk, sondern nur zu unzureichenden Verbindungen einzelner Elemente. Nach dem Material, in welchem das Bild dargestellt wird, sondert sich dies Schöne zu dem der einzelnen Künste.

6. Die dritte Bestimmung des Schönen, die Idealisirung, führt in ihrer Besonderung zu drei Unter-Eintheilungen des Schönen. Wenn die Idealisirung vorwiegend die Erhaltung des Ebenmaasses der Seele und ihrer Freiheit zur Absicht hat und danach alle einzelnen Gefühle und Affekte maassvoll hält und dieses Maasshalten auch in der äussern Erscheinung sich offenbart, so entsteht das Ideal-Schöne. Seinen Gegensatz hat es an dem Naturalistisch-Schönen, bei welchem umgekehrt die Idealisirung die Einseitigkeit der Leidenschaft, des Affektes, in seiner äussern Erscheinung verstärkt. Die Grundstimmung selbst kann dahei in beiden Arten dieselbe sein.

7. Wenn die Idealisirung sich vorwiegend an die Form hält und diese mit Vernachlässigung des Inhaltes für sich fortbildet und zu verschönern sucht, so entsteht das Formschöne, in welchem die Form eine Selbstständigkeit gegen den Inhalt bewahrt. Wird dagegen vorwiegend nur der Inhalt beachtet und nur das zu seiner Darstellung zugelassen, was in unmittelbarer Beziehung zu ihm steht, und wird durch solches Idealisiren die Form an sich zurückgestellt und dem Inhalt untergeordnet, so entsteht das Geistig-Schöne.

8. Ist endlich die Idealisirung überhaupt noch mangelhaft, vermag sie die wahren Elemente des Seelischen noch nicht rein und vollständig zu erfassen oder das Material technisch noch nicht genügend zu beherrschen, so entsteht das Symbolisch-Schöne; ist aber diese Kenntniss und Herrschaft erreicht und von der idealisirenden Thätigkeit des Künstlers voll benutzt, so entsteht das Klassisch-Schöne. Neben diesen beiden Arten ist das Romantisch-Schöne kein drittes, sondern nur eine Verbindung des Naturalistisch-Schönen mit dem Geistig-Schönen, zum Theil mit starker Idealisirung in das Unwahrscheinliche und Phantastische hinein. Hegel und seine Schüler sind nur wegen der Dreitheilung ihres Schema's genöthigt, es als dritte Art neben jene zu stellen, aber ohne ihm einen eigenthümlichen Inhalt geben zu können, wie schon von Zimmermann gezeigt worden ist.

9. Alle hier aufgeführten Arten des Schönen, einschliesslich der Gegensätze, des Gemeinen und des Hässlichen, bilden das Bedeutende; deshalb kann auch das Gemeine und das Hässliche in das

Schöne eintreten und es bildet den Vorzug des Kunstwerkes, diese Elemente in sich aufnehmen und zu einem Schönen verarbeiten zu können. Dem Bedeutenden gegenüber steht das Prosaische als das Bedeutungslose. Dieses bleibt ausserhalb des Gebietes des Schönen; selbst das Kunstwerk kann es nicht verwenden; es bildet den Unterschied der realen Welt gegen die ideale Welt des Schönen.

10. Nachdem im Vorstehenden der Begriff des Schönen gefunden, begründet und in seinen obersten Arten dargelegt worden ist, ist es nun die Aufgabe der folgenden Abschnitte, diesen Begriff zu entwickeln, sein volles Verständniss herbeizuführen und seine Wahrheit nach allen Richtungen hin an dem seienden Schönen zu erproben. Auch hier wird die Untersuchung an der Hand der Beobachtung vorzuschreiten haben.

IV. Das Seelenvolle des Schönen.

A. Das Reale.

1. Indem der Begriff des Schönen die vier Bestimmungen 1) des Seelenvollen, 2) der Bildlichkeit, 3) der Idealisirung und 4) des Sinnlich-Angenehmen enthält, wird die weitere Darlegung und Ausbreitung seines Inhaltes dieser Ordnung seiner Bestandtheile zu folgen haben. Die Darstellung hat deshalb mit dem Seelenvollen zu beginnen. Das Seelenvolle ist, wie erwähnt, das von den Gefühlen erfüllte Reale. Es ist deshalb zuerst das Reale an sich zu untersuchen.

2. Da das Schöne vermöge seiner sinnlichen Bildlichkeit ebenfalls ein Seiendes ist, so umfasst das Reale nicht alles Seiende, sondern nur das dem Schönen gegenüberstehende. Das Reale ist auch nicht gleichbedeutend mit dem Wirklichen, im Sinne des philosophischen Realismus. Das Kennzeichen des Wirklichen ist seine Wahrnehmbarkeit; nur das gilt als wirklich, was wahrgenommen wird oder mittelst eines allgemeinen Gesetzes aus einem andern Wahrgenommenen abgeleitet werden kann und dabei gegen den zweiten Fundamentalsatz des Widerspruchs nicht verstösst.

3. Allein das Reale, was den Stoff für das Schöne abgiebt, ist weit ausgedehnter, als dies Wirkliche. Es umfasst 1) auch das

Wahrgenommene, was wegen seines Widerspruches mit anderm Wahren zwar in der Wissenschaft nur als ein Schein gilt, aber in dem Volke noch als ein Seiendes festgehalten wird, weil sein Widerspruch noch nicht allgemein gekannt ist; und 2) das Nicht-Wahrgenommene, was durch keine sichern Schlüsse aus dem Wahrgenommenen sich ableitet, sondern dessen Dasein nur geglaubt wird.

4. Diese Ausdehnung des Realen folgt aus der Natur des Schönen, welches nicht blos für die Kenner der Wissenschaft oder für die Philosophen als ein solches gelten will, sondern was für die ganze Nation ein Schönes sein und von Jedermann genossen werden soll. Im Vorstellen des Volkes wird aber zwischen Gewissheit und Wahrheit nicht unterschieden; die Quellen der Gewissheit gelten hier auch für die Quellen der Wahrheit. Während die Wahrheit nur aus den zwei Fundamentalsätzen hervorgeht, hat die Gewissheit daneben noch zwei andere Quellen, welche, wenn sie auch in einzelnen Fällen das Wahre geben, es doch nur zufällig treffen.

5. Diese Quellen sind 1) das Beispiel der Autoritäten in ihrem Fürwahrhalten eines Inhaltes; und 2) das Gefühl der Lust, welches sich mit einem Für-wahrhalten verbindet. Jene Fundamentalsätze geben die Erkenntniss; diese letzten beiden Quellen den Glauben. So glaubt das Kind an Gott, weil der Vater und der Lehrer daran glauben; der Erwachsene glaubt an die Unsterblichkeit, weil das ganze Volk daran glaubt, und man hält an diesem Glauben fest, weil Trost und Hoffnung sich daran knüpfen. Die Erkenntniss giebt die Wahrheit; der Glaube nur die Gewissheit oder die Ueberzeugung des Glaubenden von der Wahrheit, aber keine allgemein gültige Wahrheit.

6. Indem im gewöhnlichen Vorstellen diese Unterschiede nicht gemacht werden, gilt der Nation das von ihr Geglaubte für ebenso wirklich, wie das Erkannte, und ersteres ist damit ebenso geeignet, die Unterlage und den Stoff für das Schöne abzugeben, wie letzteres. Das Reale umfasst daher beides, und ist das Wort in diesem Sinne überall in diesem Werke zu nehmen.

7. Hieraus folgt zunächst, dass alle Entdeckungen der Wissenschaft, ehe sie in das allgemeine Bewusstsein der Nation übergegangen und ihr geläufig geworden sind, die Realität eines Gegenstandes für das Schöne nicht aufheben, wenn auch das Nichtsein desselben aus diesen Entdeckungen mit Bestimmtheit sich ergiebt. Deshalb behält der Aufgang und Untergang der Sonne für das Schöne seine Realität, wenn auch die Astronomie es als einen blossen Schein nachgewiesen hat; deshalb sind die Farben und die Töne, der Regenbogen und der Donner ein Reales, wenngleich nach den Annahmen der Natur-Wissen-

schaft diese Bestimmungen nur im Vorstellen aber nicht im Sein bestehen.

8. Aehnliches gilt für das Herz als den Sitz der Gefühle; für die Lebenskraft als Quelle des Lebens und für viele andere von der Nation noch festgehaltene Auffassungen der Vorgänge in der Natur. Das Wirkliche ist vielmehr insoweit das Nicht-Reale und der Dichter würde nicht verstanden werden, wenn er statt der Farben und Töne die Schwingungen der Aether- und Luft-Atome in seine Bilder übernehmen wollte.

9. Aus diesen Gründen ist es auch falsch, wenn Carriere und Andere die Wirkung des Musikalisch-Schönen aus dem innern Erzittern der Gegenstände und des Hörers ableiten. Soll dies wirklich gelten, so steht diese Lehre auf gleicher Stufe mit der von Burke, welcher die Wirkung des Schönen aus einer Reinigung der Gefässe des Körpers von beschwerlichen Verstopfungen ableitete. Soll die Auffassung aber eine Wirkung im Vorstellen bezeichnen, so ist sie falsch, weil die Umwandlung der Töne in Luftwellen noch nicht die allgemeine und geläufige Auffassung der Nation geworden ist.

10. Die grösste Ausdehnung erhält das Reale durch den Glauben. Man kann hier den religiösen und den weltlichen Glauben unterscheiden. Vermöge jenes haben alle jene göttlichen Wesen und Vorgänge für eine Nation Realität, welche den Inhalt ihrer Religion bilden. Die Götter Griechenlands, der Kampf Jupiters mit den Titanen, die Herrschaft des Pluto in der Unterwelt waren für die Griechen der homerischen Zeit ebenso real, wie die Person Christi als Sohn Gottes, seine Wunder und seine Himmelfahrt es für die gläubigen Christen gegenwärtig sind. Hesiod konnte deshalb jene und Klopstock diese zum Stoff eines Epos nehmen.

11. Der weltliche Glaube umfasst die Thaten und Ereignisse der vorgeschichtlichen Zeit eines Volkes; die Heldenzüge eines Herkules, Jason bei den Griechen; eines Rustem bei den Persern; eines Roland bei den romanischen Völkern; eines Helgi, und Siegfried bei den Germanen. Dieser Glaube umfasst weiter die grossen Naturereignisse der Sündfluth und anderer Revolutionen der Vorzeit, wie sie in den Sagen der Völker bestimmter gestaltet auftreten; er umfasst weiter eine Menge Regeln, welche die Schicksale des Menschen an Ereignisse des Natürlichen in unerklärter Weise knüpfen; so die glücklichen und unglücklichen Wochentage für Unternehmungen und Reisen; die geheimnissvollen und sympathetischen Mittel für die Heilung von Krankheiten; die Abhängigkeit der Witterung von dem hundertjährigen Kalender oder von dem Mondwechsel; die Anzeige des Kommenden

durch Träume und ungewöhnliche Erscheinungen; das Erscheinen der Geister und der Seelen Verstorbener; der böse Blick bei den Türken u. s. w.

12. Je beschränkter in einer Nation die Wissenschaft und die Beachtung der Fundamentalsätze ist, desto ausgebreiteter ist in ihr das Gebiet des Glaubens. Das Gebiet jenseit der Wahrnehmung, der Himmel und die Hölle, die vorweltliche und die nachweltliche Zeit, ist von solchem Glauben in reichem Maasse mit guten und bösen Wesen, ihren Thaten und Werken ausgefüllt worden und nur langsam weicht dieser Glauben der Erkenntniss und der Wissenschaft.

13. All dieser Inhalt des weltlichen und religiösen Glaubens ist ebenso Stoff für das Schöne wie die Ereignisse der spätern historisch beglaubigten Zeit und wie die den Menschen unmittelbar umgebende Natur. Aber während die Erkenntniss nicht wechselt und das Wirkliche immer ein Reales bleibt, verändert sich der Glaube und sein Inhalt verliert damit seine Realität. Dieser Unterschied ist von grosser Bedeutung für das Schöne. Das blosse Vergangensein eines Wesens, einer Begebenheit thut ihrer Brauchbarkeit für das Schöne keinen Eintrag; als Homer die Iliade dichtete, waren schon Jahrhunderte seit dem trojanischen Kriege verflossen, und die Messiade Klopstocks behandelt einen religiösen Inhalt, der vor 1800 Jahren geschehen ist. Allein unterschieden von dem blossen Vergangensein ist das Vergehen des Glaubens selbst. Während die zeitliche Vergangenheit durch die Bildlichkeit des Schönen in Gegenwart umgewandelt werden kann, nimmt das Erlöschen des Glaubens seinem Inhalt die Realität überhaupt; er gilt dann auch nicht mehr als ein vergangenes Reale, sondern als ein Nie-Gewesenes, als ein Irrthum, als eine Unwahrheit.

14. Hieraus erklärt sich der an sich so auffallende Unterschied, dass die Gegenwart wohl die Thaten eines Coriolan, eines Caesar mit voller Wirkung zum Stoff einer Dichtung nehmen kann, aber nicht die Thaten eines Jupiter und des Osiris. Jene sind nur vergangen; diese sind nicht blos vergangen, sondern auch nicht mehr geglaubt und auch kein gewesenes Reale mehr. Daher mussten alle Versuche der modernen Romantiker, die Religion der alten Germanen in die Dichtung einzuführen, missglücken. Die Kälte, welche aus solchen Bildern einer nicht mehr geglaubten Religion weht, kann von der Kunst nicht überwunden werden.

15. Es ist deshalb ein Fortschritt der Kunst, dass die griechischen Götter und ihre Wirksamkeit allmählig aus der modernen Dichtung verschwunden sind. Während noch Schiller in seinen Gedichten

sie viel benutzt, ist jetzt von Jupiter und Amor nur noch selten zu hören und mit Recht, denn diese Götter sind für uns auch kein gewesenes Reale mehr. Schon Racine und Corneille haben in richtigem Takt die antike Religion in ihren Dramen nach Möglichkeit bei Seite gelassen, obgleich ihre Stoffe aus der antiken Zeit entnommen waren; und aus gleichem Grunde liessen die letzten Bearbeiter der Nibelungensage im 13. Jahrhundert den heidnisch-religiösen Inhalt der Vorzeit bei Seite. Selbst Schiller gesteht in dem Vorwort zur »Braut von »Messina« das Bedenkliche der Mischung christlicher und griechischer Religion, welche er sich in diesem Trauerspiel erlaubt habe. Er will es damit rechtfertigen, dass unter der Hülle aller Religionen die Religion selbst liege, die Idee des Göttlichen, und es müsse dem Dichter erlaubt sein, dies in den Formen auszusprechen, die jedesmal am bequemsten seien. Allein hier handelt es sich nicht um die Form, sondern um das Reale, um den Inhalt des Glaubens, und dieser, nur auf dem Glauben ruhende Inhalt kann von dem Dichter nicht willkürlich behandelt werden.

16. Wenn die bildenden Künste an dieses Gesetz weniger als die Dichtkunst gebunden scheinen, wie z. B. die Galathea von Raphael, die Leda von Correggio zeigen, so erklärt sich dies nur aus der Natur dieser Stimmungsbilder. Indem sie rein menschliche Zustände darstellen, bleibt ihr Inhalt ein realer und wirksamer, wenn auch die dabei benutzten Vorgänge aus der alten Mythologie entnommen sind. Indess zeigt auch hier die moderne Malerei einen Fortschritt, indem sie mehr und mehr von solchem Stoff Abstand nimmt.

17. Indem mit dem Glauben auch die Realität seines Inhaltes verschwindet, trifft dies selbst die alten Kunstwerke, welche in einer Zeit gebildet sind, die diesen Glauben noch hatte. Es ergiebt sich hieraus der wichtige Schluss, dass alle Kunstwerke mit einem religiösen Inhalt durch das Erlöschen ihrer Religion auch an ihrer Wirksamkeit als Schönes verlieren. Die Epen des Homer, die Dramen des Aeschylos, die Dichtungen der Inder und der Edda können der Gegenwart nicht mehr den Genuss gewähren, wie jenen Zeiten, wo der Glaube an ihren religiösen Inhalt noch bestand.

18. Dasselbe gilt auch für den Inhalt der christlichen Religion, so weit er von der Gegenwart nicht mehr geglaubt wird, oder nur bestimmten Confessionen angehört. Deshalb können die Meisterwerke Raphael's, Michel Angelo's, Murillo's und vieler Andern, welche die Wunder oder die Himmelfahrt Christi, oder die Mutter Gottes in ihrer göttlichen Herrlichkeit darstellen, gegenwärtig ihre volle Wirkung auf den grössten Theil der Gebildeten nicht mehr üben, weil

letztere den Glauben an diesen Inhalt verloren haben. Dasselbe gilt für die Comödie von Dante und selbst für die Messiade von Klopstock. Dieser Mangel kann durch keinen Kunsteifer und durch keine gewaltsame Begeisterung des Beschauers oder Lesers ersetzt werden.

19. Wenn gegen diese Sätze sich noch Bedenken erheben, so kommen sie nur daher, dass man zwischen dem religiös-Erhabenen und dem sonstigen Schönen in diesen Kunstwerken nicht unterscheidet. Alles, was diesem letztern angehört, hat seine volle Bedeutung und Wirkung bewahrt; nur der erhabene religiöse Inhalt hat seine Wirksamkeit als Schönes verloren. Damit ein Erhabenes im Bilde die ideale Ehrfurcht und Andacht wirke, muss es ausserhalb des Bildes als ein reales Erhabenes noch bestehen und noch in realer Ehrfurcht verehrt werden. Wo diese Realität fehlt, kann sein künstlerisches Bild nie den idealen Anklang dieser Gefühle erwecken.

20. So wenig als ein Dichter durch eine rein von ihm erfundene Religion vermag, eine künstlerisch-erhabene Wirkung hervorzubringen, und wenn er sie auch in noch so edle Formen kleidet, ebenso wenig vermögen die künstlerischen Bilder einer erloschenen Religion die ideale Wirkung des erhaben-Schönen hervorzubringen. Der Beschauer empfindet wohl das mit ihnen verwebte einfach-Schöne; allein die Wirkung des Erhabenen bleibt aus. Man kann bei dem Lesen Homer's weder die Orakelsprüche, noch die Opfer an die Götter, noch die Wahrsagung aus den Eingeweiden der Opferthiere als ein Ehrwürdiges jetzt empfinden. Aus gleichem Grunde kann auch der Künstler einen religiösen Inhalt nicht darstellen, wenn er selbst nicht mehr daran glaubt. Dies erklärt, wie trotz aller Kunstfertigkeit der Gegenwart, die heilige Malerei nicht mehr die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts erreichen kann.

21. So weit der weltliche Glaube ein Erhabenes bietet, gilt für ihn dasselbe, wie für den religiösen Glauben; mit seinem Erlöschen erlischt auch die Realität seines Inhaltes und seine Brauchbarkeit für die Kunst. Wenn indess der weltliche Glaube gleichzeitig einen Inhalt hat, der sich im einfach-Schönen hält, so erlischt mit dem Glauben nur die Realität des Inhaltes, als eines Ganzen; aber diese letztern Elemente bleiben real und behalten ihre Brauchbarkeit für das Schöne. Hiernach bleiben die Thaten der Heroen, so weit sie in rein menschlichen Zuständen sich bewegen, die Mythen über die Revolutionen der Erde, über das Paradies und die Sündfluth, soweit sie aus dem Inhalt einer verschwundenen Religion sich loslösen lassen, ein Stoff, den auch die Kunst der Gegenwart benutzen kann.

22. Das Reale, welches den Stoff des Schönen abgiebt, darf überhaupt nicht in dem Sinne genommen werden, dass auch die Verbindung des Einzelnen, wie sie im Schönen erfolgt, real gewesen sein müsse. Es genügt für das Schöne, dass seine Elemente real sind und dass ebenso die Formen an sich, in denen diese Elemente verbunden werden, Realität haben. Dagegen bleibt der Künstler frei in der Auswahl der bestimmten Elemente, welche er zu einem Ganzen verbinden will. Deshalb haben auch die Centauren und die Hermaphroditen, die Zauberer und die Hexen, die Palläste im Meeresgrunde und die wilde Jagd in den Lüften, die Fabeln mit ihren redenden Thieren und der Verlauf in einem rein erfundenen Romane nur Reales zu ihrer Grundlage; sie lassen sich sämmtlich in Elemente zerlegen, welche als solche nur Abbilder eines Realen sind.

23. Die Bedeutung des Realen für das Schöne macht sich indess bei solchen freien Compositionen insoweit geltend, als der Werth eines Kunstschönen um so höher steht, je mehr es das Reale auch in seiner Composition sich zu erhalten vermocht hat, ohne an den übrigen Bedingungen des Schönen dadurch einzubüssen. Es wird sich später zeigen, dass in den Begebenheiten der Geschichte und des wirklichen Lebens das Seelische in seiner grössten Tiefe, in seiner erschütternsten Macht enthalten ist; dass keine freie Erfindung hierin dem Realen es gleich thun kann. Je mehr ein Künstler daher das Reale trotz seiner Sprödigkeit und Härte in sein Werk überzunehmen, und dabei die volle Schönheit zu erreichen vermag, desto bedeutender ist sein Werk. Nur der mittelmässige Künstler meint, den Widerstand des Realen nicht anders überwinden zu können, als dass er es in Fetzen zerreisst.

24. Das Einzelne, was das Gebiet des Realen umfasst, ist hiernach leicht zu ermessen. Es gehören dahin die elementaren Stoffe der Natur; ihre Bildungen im Reiche des Unorganischen und Organischen; die Berge, die Thäler, die Meere, die Flüsse, die Pflanzen, die Thiere, selbst die Menschen, als natürliche Wesen. Zum Realen gehört weiter alle menschliche Thätigkeit und die aus ihr hervorgehenden Werke; die Arbeit des Landmannes, des Bergmannes, des Fischers, des Schiffers, des Handwerkers, des Kaufmannes, des Beamten, des Lehrers, des Predigers, des Soldaten, der Frauen, der Männer, der Diener, der Fürsten. Es gehören dahin auch alle Werkzeuge, Waffen, Maschinen, Geräthe, Strassen, Kanäle, Gebäude u. s. w., welche der Mensch zu Stande gebracht hat. Es gehört dahin weiter alle Thätigkeit, welche der Freude, der Lust gewidmet ist. Das Reiten, das Jagen, das Schwimmen, das Tanzen, das Turnen; die Spiele

und die Feste, die Hochzeiten und die Taufen, die Krönungen und Siegesfeiern.

25. Zu dem Realen gehört auch ferner alles sittliche Handeln; die Bildungen der Moral und des Rechts; das Eigenthum und die Verträge; die Ehe und die Familie; die Kirchen und die Staaten; die Vereine zur Hülfe und Bildung; die Universitäten und Akademien. Weiter gehört zu dem Realen für jedes Volk das, was seine Religion über das Wesen und die Wirksamkeit der Gottheit lehrt; die guten und die bösen Geister, das Leben nach dem Tode mit seiner Seligkeit im Himmel und seinen Strafen in der Hölle. Endlich alles, was der weltliche Glaube eines Volkes über Vorzeit und über Natur und Menschheit in bunter Weise bestimmt und festhält.

26. Eine besondere Schwierigkeit erwächst dem Künstler aus dem Schwanken des Glaubens innerhalb der verschiedenen Klassen einer Nation. Ein religiöser Inhalt, wie die Eigenschaft Christi, als Sohn Gottes, oder seine Wunder können von einem grossen Theile des Volkes noch geglaubt werden, während dieser Glaube von den Gebildeten bereits verlassen ist. Indem sein Werk dem ganzen Volke als ein Schönes gelten soll, ist für solchen religiösen Inhalt dies unmöglich. Auch in dem weltlichen Glauben treten diese Schwierigkeiten hervor. Aus ihnen entspringt ein Theil der Vorwürfe, welche der Gegenwart wegen ihrer Prosa gemacht werden. Der Künstler muss sich hier nach dem Glauben des Theiles der Nation richten, für den sein Kunstwerk zunächst bestimmt ist.

27. Die hier gegebene Entwicklung des Begriffes des Realen enthält die Lösung des Streites über Stellung der Religion und der Philosophie zur Kunst. Hegel hat darin grosse Verwirrung angerichtet. Nach ihm haben die Religion, die Kunst und die Philosophie denselben Inhalt; das Absolute ist der Gegenstand ihrer aller; der Unterschied soll nur aus der Form horvorgehen, in der sie das Absolute bieten. Die Religion thut dies nach Hegel in der Form der Vorstellung; die Kunst in der Form der sinnlichen Erscheinung; die Philosophie in der Form des reinen Gedankens. Nur diese letzte Form soll dem Inhalt wahrhaft angemessen sein; deshalb nimmt die Philosophie die höchste Stufe ein; die Religion ist nur ein Nothbehelf, weil nicht Alle das Absolute in der Form des Gedankens zu erfassen im Stande sind und die Kunst hat nur einen vorübergehenden Werth; sie ist bestimmt, in die Philosophie aufzugehen, wie dies denn zum Theil schon in der Gegenwart geschehen sein soll, da die Kunst jetzt nicht mehr die Bedeutung habe, wie in früheren Zeiten.

28. Zimmermann hat bereits darauf aufmerksam gemacht, wie

hier Hegel ganz zu dem Standpunkte Wolff's zurückkehrt, der den Unterschied des Schönen von dem Wahren ebenfalls in der Form des Erkennens suchte. Beide enthalten nach Wolff das Vernünftige oder das Vollkommene; allein durch die Sinne erkannt, wird es undeutlich erkannt, und damit das Schöne; während durch die Vernunft und damit deutlich erkannt, es das Wahre ist. Diese Auffassung Hegel's ist eine Folge seiner Vermischung von Sein und Wissen und von der Verleugnung und Beseitigung der Gefühle aus seinem System. Indem dem Schönen die Gefühle als sein Inhalt genommen wurden, blieb nur die Idee oder das Absolute als der allein passende Inhalt übrig. Sein Werth konnte dann nur in der Erkenntniss gesucht werden, und die Philosophie, die nur Wissen ist, musste nun auch zu einem Seienden, zu objektiven Gedanken werden, und mit dem Inhalt des Schönen zusammenfallen.

29. So leicht ein solches Spiel an der Spitze eines Systemes ist, so schwer wird dessen Festhaltung im Fortgange zu dem Besondern, wo die Gewalt der Wahrnehmung und Erfahrung nicht in gleicher Weise zurückgedrängt werden kann. Deshalb zeigt die Schule Hegel's schon ein unentschiedenes Streiten über die dialektische Rangordnung der Religion, Kunst und Philosophie und in den besondern Lehren ist von der ganzen Auffassung nicht viel mehr zu spüren; die Gefühle treten überall an die Stelle der Idee.

30. Das wahre Verhältniss von Religion, Philosophie und Kunst ist nach dem Prinzip des Realismus leicht darzulegen. So weit die Religion zunächst eine Belehrung über das Wesen Gottes und seine Wirksamkeit zur Welt enthält, bietet sie ein Wissen, wie die Philosophie. Ihr Unterschied liegt in dieser Hinsicht nur in der Quelle, aus der sie diesen Inhalt schöpfen. Die Kunst dagegen will gar nicht belehren, sondern nur den Gefühlen der Lust und der Achtung dienen; alles Wissen ist bei ihr nicht Zweck, sondern nur Mittel für den Genuss.

31. Der Inhalt der Religion, oder die göttlichen Wesen und ihr Thun und ihre Werke sind dagegen ein Reales; während der Inhalt der Philosophie ein reines Wissen bleibt und nie in die Seinsform eintritt. Da der Inhalt der Religion aber nur auf den Glauben gestützt ist, so gilt er der Philosophie nicht als die Wahrheit; sondern als ein Gebilde des schöpferischen Denkens des Menschen, im Dienste der Gefühle des Erhabenen und der Lust.

32. Für das gläubige Volk ist aber dieser religiöse Inhalt ein Reales. Als solches ist es nur ein Stoff für das Schöne, nicht schon ein Schönes selbst. Dieses Reale der Religion steht für die Kunst

auf gleicher Stufe mit dem Realen der Natur und der Geschichte. Beide, als ein Reales, bilden nur die Unterlage für das Schöne; um ein Schönes zu werden, müssen beide die gleiche Umwandlung erfahren; beide müssen aus einem Realen in ein Bild desselben sich verwandeln und durch Idealisirung gereinigt werden. Ohne solche Umwandlung ist der Inhalt der Religion so wenig ein Schönes, wie die Pflanzen und die Thiere in der Natur und wie die Menschen und ihre Thaten in der Geschichte. Die Kunst hat deshalb zu dem Inhalte der Religion dieselbe Stellung, wie zur Natur und Geschichte.

33. Für die Philosophie haben aber Religion und Kunst insofern eine Verwandtschaft mit einander, als der Inhalt der Religion ebenso wie die Werke der Kunst aus dem schöpferischen Denken des Menschen hervorgegangen sind, und dieses schöpferische Denken in beiden durch die Gefühle in seinen Bildungen geleitet worden ist. Beide unterscheiden sich in dieser Beziehung nur dadurch, dass bei der Religion das schöpferische Denken im Dienst der realen Gefühle gestanden hat, bei der Kunst aber nur im Dienst der idealen. Die Kunst hat sich deshalb in ihren Bildungen eine Freiheit bewahrt, welche der Religion fehlt. Die Kunst weiss, dass ihr Werk, ihr Inhalt kein Wirkliches ist, sondern nur Bild; die Religion weiss das nicht, und hält ihr Werk, ihren Inhalt für ein Wirkliches.

34. Die Kunst in ihrer Freiheit von realen Gefühlen, bewahrt sich den Ueberblick über den ganzen reichen Inhalt der Welt und der Seele und zieht alle Gefühle und alle Elemente, in denen sie sich äussern, in ihr Bereich; die Religion wird in ihrer Unfreiheit nur von den realen Gefühlen bald der Furcht, bald der Lust und bald wieder der Verläugnung des Ich's und der Hingabe an ein Erhabenes bestimmt. Ihre Bildungen dienen deshalb nur diesen Gefühlen, bleiben einseitig und entbehren der Vollendung und Idealisirung des Kunstwerkes.

35. Für den Gläubigen ist dagegen die Kunst etwas durchaus Anderes als die Religion. Der Inhalt der Religion ist ihm das Wirkliche, im höchsten Sinne; das Erhabene, dessen Gebote als solche zugleich die Quelle der Sittlichkeit sind. Jeder Inhalt der Religion, auch der kleinste, ist ihm ein wahrer, so gewiss, wie das Sein seiner selbst. Die Werke der Kunst, selbst wenn sie einen religiösen Inhalt haben, sind ihm dagegen nur dies Bild seines Gottes und dessen Wirksamkeit; nicht dieser selbst. Der Gläubige gestattet dem Künstler eine freie Composition und Idealisirung des religiösen Stoffes wie bei dem Stoffe der Natur und der Geschichte und er folgt ihm in dieser Entwicklung. Durch diese Bilder des Erhabenen werden seine Gefühle

der Ehrfurcht, des Aufgehens in die Gottheit in idealer Weise ebenso erweckt, wie durch die Bilder des Natürlichen seine ideale Lust.

36. Aber diese Illusion, mit der er den heiligen Bildern der Dichter und Maler folgt, ist ebenso wenig, wie bei den Bildern des Natürlichen, ein Fürwahrhalten ihres Stoffes, sondern ein bewusster Schein, der nur die idealen Empfindungen weckt. So wenig, wie die Griechen schon zu Homer's Zeiten die Erzählungen der Iliade über das Treiben der Götter in allem Einzelnen für wirkliche, reine Wahrheit genommen haben, so wenig thut es ein Christ mit den Schilderungen Dante's, Milton's und Klopstock's von Gottes und Christi und der bösen Geister Thätigkeit.

37. Für beide Nationen sind nur die religiösen Personen und ihr Wesen ein Reales; aber die weitere Composition und die Idealisirung derselben gilt beiden als eine Zuthat des Dichters, weil das religiöse Reale der Idealisirung ebenso bedarf, wie das natürliche Reale, um ein Schönes zu werden und um die religiösen Gefühle in idealer Weise zu erwecken. Die frommen Gefühle, welche den Gläubigen bei dem Anblick der Sixtinischen Madonna erfüllen, sind keine realen, sondern ideale; jene gehören in die Kirche, in die reale Welt; diese gelten dem Kunstwerk und gehören in die ideale Welt; jene heben die Freiheit auf, lassen das Ich in die reale Gottheit aufgehen; diese lassen den Beschauer frei und ihn nur ideal jenes Aufgehen empfinden. Jene können durch das Bild geweckt werden, aber das Bild wirkt dann nicht als ein Schönes, sondern als ein Werkzeug der Kirche; diese müssen aus dem Bilde als die nothwendige künstlerische Wirkung hervorgehen, wenn es nur als Schönes betrachtet wird.

38. Diese scharfen Unterschiede, welche die Wissenschaft zwischen Religion und Kunst zieht, werden indess im Leben nicht immer festgehalten. Indem Beide aus dem schöpferischen Denken hervorgehen und reale und ideale Gefühle thatsächlich eine schwankende Gränze haben, erklärt sich, dass die Begründer der Religion unwillkürlich auch die Mittel der Dichtkunst zur Gestaltung ihrer Gottheiten und die dichterische Sprache zur Darstellung derselben benutzten und dass umgekehrt die Dichter bereitwillig auch den religiösen Stoff in ihre Dichtungen aufnahmen, der bei gleichem Ursprunge besonders gut für dichterische Behandlung geeignet war.

39. Auch erklärt sich daraus die Rückwirkung der Kunst auf den realen Glauben und den realen Kultus der Religionen. Erst die Kunst gab dem göttlichen Wesen und den göttlichen Thaten die volle Anschaulichkeit und Bestimmtheit, deren sie in der Religion noch ent-

behrten. Es war natürlich, dass der Gläubige diese Bilder, welche dem Geist seiner Religion vollkommen entsprachen, allmählig auch auf den realen Inhalt übertrug und die Person und die Thaten seines realen Gottes nur in der Gestalt sich vorstellte, wie die nationalen Dichter sie entwickelt hatten. Insoweit nahm das zunächst nur Bildliche der heiligen Kunst zuletzt auch eine Realität an, die ihr aber nicht die Kunst, sondern der Glaube ertheilte.

40. Mehr hat wohl auch Herodot nicht sagen wollen, wenn er ausspricht, dass Homer den Griechen ihre Götter gebildet habe. Selbst gegen diesen Einfluss der Dichtung auf die Religion erhob sich mehrere Jahrhunderte nach Homer eine starke Reaktion im eigentlichen Griechenland, von der auch Plato noch die Spur zeigt. Aehnlich haben die grossen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts auf die religiösen Vorstellungen der Person Christi, der Maria, der Apostel und ihrer Thaten eingewirkt. Der Christ stellt sich diese realen Personen seines Glaubens seitdem nur in den Gestalten und Farben vor, wie sie in jenen Gemälden gebildet sind.

41. Damit wird das Verhältniss zwischen Religion, Philosophie und Kunst nach allen Richtungen erschöpft sein. Die Ableitung ist hier streng aus dem obersten Begriff und Gesetzen des Schönen erfolgt. Ueber das Verhältniss des Schönen zu dem Guten wird erst später bei der Idealisirung die Untersuchung folgen.

B. Das Seelische.

1. Ueberhaupt.

1. Nicht jedes Reale ist zum Stoff für das Schöne geeignet; es muss noch eine weitere Bestimmung im Realen hinzutreten, und diese ist oben als das Seelische bezeichnet worden; das Reale wird dadurch zu einem seelenvollen. Man kann das Seelische als den Kern des Realen betrachten, den das Aeussere, Sinnliche des Realen als seine Hülle umgiebt. Das Seelische ist der Inhalt; das Aeussere, Sinnliche die Form des Realen. Die Form dient nur dem Inhalt; sie hat nur Bedeutung, insofern sie als Zeichen des Inhaltes auftritt. Das seelenvolle Reale ist deshalb nicht dasselbe wie der Inhalt des Schönen; vielmehr haben Reales und Schönes, beides, einen Inhalt und eine Form; jenen in dem Seelischen, diese in den äussern Elementen, welche als die sinnliche Darstellung des Seelischen auftreten und im Schönen das Bildliche desselben ausmachen. Das seelenvolle

Reale ist nicht der Inhalt des Schönen, auch nicht seine Form, sondern sein Stoff, dessen Inhalt und Form das Schöne in sein Bild übernimmt.

2. Durch das Seelische wird das Reale ein Bedeutendes; deshalb kann das Bedeutungslose und Prosaische nicht in das Schöne eintreten. Es findet da nur einen Platz, wenn es von dem Bedeutenden nicht losgelöset werden kann, ohne dessen Natur zu zerstören, oder wenn die Idealisirung ihm eine Bedeutung giebt, die es im Realen nicht hat. Insbesondere kann selbst das Unbedeutendste im Komisch- und Witzig-Schönen durch Herbeinahme entfernter Beziehungen zu einem Element des Schönen erhoben werden.

3. Das Seelische, was das Reale durch seine Verbindung zu einem Seelenvollen macht, sind nur die Gefühle des Menschen und nichts weiter; insbesondere nicht das Wissen, oder irgend ein Begriff oder eine Beziehung im Wissen, so wenig wie das Begehren, Wollen, Reden und Handeln des Menschen. Alle diese übrigen Bestimmungen gehören, den Gefühlen gegenüber, schon zu der Form des Realen, wodurch es seinen Inhalt, seine Gefühle äussert, verkündet und sinnlich erkennbar macht.

4. Dies ist der Punkt, wo die Auffassung des Schönen in diesem Werke von allem Bisherigen abweicht. Man hat sich bisher nicht entschliessen können, die Gefühle als Inhalt des Schönen offen anzuerkennen; man glaubte damit seiner Hoheit Eintrag zu thun oder seine wissenschaftliche Auffassung unmöglich zu machen. Der ascetische, von der Lust abgewendete Charakter der christlichen Moral ist seit dem Mittelalter auch in die Philosophie eingedrungen. Noch bis jetzt hat die Philosophie sich davon nicht ganz befreien können; obgleich die unbefangene Beobachtung des Lebens an jedem Orte, zu jeder Stunde es klar vor die Augen stellt, dass die Menschen nur von den Gefühlen in ihrem Denken, Wollen und Handeln geleitet werden; und dass nur die Befriedigung der Gefühle es ist, nach welcher der Werth aller Dinge, alles Handelns im letzten Grunde bemessen wird.

5. Es ist bereits oben bemerkt, dass diese Gefühle sich in zwei entgegengesetzte Arten sondern; die eine umfasst die Lust- und Schmerzgefühle, die andere enthält die Gefühle der Achtung, wie sie hier in Ermangelung eines bessern Wortes genannt werden sollen. Zu diesen gehört das Staunen, die Bewunderung vor dem Natur-Erhabenen, die Ehrfurcht, die Beugung vor dem Sittlich-Erhabenen und der Drang, seine Gebote, als das Sittliche, zu erfüllen. In den Lust- und Schmerzgefühlen fühlt sich das Ich in seiner Selbstständigkeit und vollen Geltung; alles andere dient hier nur dem Ich.

In dem Zustande der Achtung beugt sich das Ich vor dem Erhabenen; es fühlt sich als ein Nichts ihm gegenüber; es geht in dessen Hoheit auf und findet sich erst in ihm, als ein in ihm Aufgegangenes wieder. Beide Arten der Gefühle bilden so zwei entgegengesetzte Pole, zwischen denen der Mensch sein Leben hindurch hin und her schwankt; keiner allein vermag ihn dauernd festzuhalten. Auch Schiller sagt (Ueber die tragische Kunst): »Wir kennen nicht mehr als zweierlei »Quellen des Vergnügens; die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes »und die Erfüllung moralischer Gesetze.« Falsch ist hierbei nur, dass er das sittliche Gefühl ein Vergnügen nennt; denn damit fielen alle Gefühle in eine Art zusammen, und wären nur in ihren Ursachen, nicht in ihrer Art verschieden. Das sittliche Gefühl ist vielmehr schon seiner Natur nach der Gegensatz der Lust- und Schmerzgefühle. Niemand wird die Andacht des Frommen in der Kirche ein Vergnügen nennen.

6. Indem so diese beiden Gefühlszustände den Kern alles Lebens, alles Daseins und das Maass jedes Werthes im Realen für den Menschen bilden, ist es durchaus natürlich, ja nothwendig, dass diese Gefühle in idealer Form auch den Kern seiner idealen Welt des Schönen bilden und dass der Mensch das Schöne nur schafft und sucht um dieses Kernes willen. Das Reale hat nur Werth, Interesse, Bedeutung, Reiz für ihn um irgend eines dieser Gefühle willen; nur deshalb unternimmt er das Schwerste, nur deshalb opfert er sich dem Vaterlande, nur deshalb stürzt er sich in die Gefahren des Sturmes und der Wüste, nur deshalb sinkt er in das Verbrechen. Wie sollte da ein anderer Kern möglich sein für den Inhalt einer Welt, die er sich selbst schafft und wo er frei ist von den Fesseln der realen.

7. Wenn so schon aus dem Allgemeinen folgt, dass die Gefühle den Kern und Inhalt des Schönen bilden, so wird sich dasselbe auch aus der fortschreitenden Betrachtung des Besonderen ergeben. Alle Bedenken und Zweifel dagegen werden in dem Folgenden ihre Erledigung finden. Dieser Auffassung entgegen haben die meisten Systeme den Inhalt des Schönen in ein Wissen gesetzt. Wolff nennt es die Vollkommenheit, Kant die Zweckmässigkeit, Hegel die Idee; alles Worte, welche nur ein Denken, ein Beziehen bezeichnen. In Folge dessen sind diese Systeme auch genöthigt, die Bedeutung des Schönen in der, durch es vermittelten Erkenntniss zu suchen, und wenn sie noch ein Gefühl dabei anerkennen, wird dies nur als eine reale Lust aus dem Wissen aufgefasst.

8. Allein da diese Begriffe der Vollkommenheit, der Zweckmässigkeit nur Beziehungen des Wissens ausdrücken, so fehlt ihnen alle

Wirklichkeit und Gegenständlichkeit. Die Form des Schönen und seines Realen hat dann gar keine Verbindung mit solchem Inhalt und es fehlen die Gesetze, welche beide verknüpfen. Solche Beziehungen, Begriffe und selbst die Idee Hegel's in ihrer logischen Form sind ein rein Gewusstes, was von dem Menschen in das Seiende erst hineingelegt wird und nicht ursprünglich als ein Seiendes mit ihm verknüpft ist.

9. Deshalb lassen auch alle diese Beziehungen des Wissens kalt; es sind reine Elemente des Denkens, welche in das Reale nicht als ein Reales eintreten. Die Dichtung kann wohl Begriffe und Gedanken wissenschaftlicher Natur in sich aufnehmen und viele ihrer Werke werden wegen ihres tiefen Sinnes bewundert; allein alle diese Gedanken dienen in der wahren Dichtung nur zum Ausdruck der Gefühle und gehören zur Form, nicht zum Inhalt. Hamlet, Faust, Wallenstein halten Monologe voll philosophischer Betrachtungen; allein diese würden nicht als schön gelten, sie würden den Hörer kalt lassen, wenn sie nicht von den tiefen Gefühlen des Sprechenden getragen würden, und nicht diesen Gefühlen zum Ausdruck dienten.

10. Käme es bei dem Schönen nur auf die Erkenntniss an, so wäre es ein höchst lästiger Umweg zu diesem Ziele. Die Wissenschaft könnte dies Ziel viel besser und schneller erreichen lassen. Hegel erkennt deshalb offen an, dass die Kunst nur eine Uebergangsstufe zur Wissenschaft bildet, bestimmt, in sie aufzugehen. Wolff, Baumgarten, Kant konnten sich dazu nicht entschliessen; sie waren deshalb gezwungen, den Werth der Kunst gegenüber der Wissenschaft durch die sonderbarsten Wendungen zu rechtfertigen.

11. Wolff macht aus Wahrnehmen und Denken, die doch nur vereint die eine Erkenntniss geben, zwei Arten der Erkenntniss, die sinnliche und die vernünftige; ihr Gegenstand ist nach Wolff derselbe, aber jene erkennt undeutlich, diese deutlich. Der Werth der Kunst liegt also nach ihm in der undeutlichen Erkenntniss des Vollkommenen und Wahren. Kant unterscheidet ein Urtheilen nach Begriffen und ohne solche. Jenes findet in dem reinen Denken, in dem wissenschaftlichen Urtheilen statt; dieses tritt bei dem Schönen ein; in dieser begrifflosen Erkenntniss der Zweckmässigkeit des Schönen soll sein Werth und seine Wirkung auf das Gefühl liegen. Es genügt, diese Ansichten anzuführen, um sie zu widerlegen. Sie wären bei diesen Männern unerklärlich, wenn nicht die falsche Voraussetzung eines blossen Beziehungsbegriffes als Inhalt des Schönen sie dazu verführt hätte.

12. Der Ursprung dieser Prinzipien von Vollkommenheit, Zweck-

mässigkeit, Idee, als Inhalt des Schönen liegt, abgesehen von der Abneigung aller Philosophie gegen das Gefühl, in der Idealisirung, welche oben als eine Bestimmung des Schönen aufgezeigt worden ist. Indem diese Idealisirung eine Reinigung von dem Zufälligen, eine Erhebung zu einem Höheren, in der Wirklichkeit nicht Vorhandenen enthält, war es natürlich, das Schöne als ein Vollkommenes, durchaus Zweckmässiges zu fassen und seinen Werth, seinen Inhalt in diesen Begriffen zu suchen, die Hegel dann in die Idee umwandelte.

13. Allein die Idealisirung ist nur eine Bestimmung des Schönen neben andern, und sie bedarf zu ihrer Grundlage eines seelenvollen Realen. Man kann wohl ihre Wirksamkeit als eine Vervollkommnung, als eine Beseitigung des Zwecklosen, als eine Erhebung in das Urbild der Gattung ansehen; aber sie ist nicht das ganze Schöne; sie zeigt nur die Richtung, in der der Stoff des Schönen veredelt wird, um sein Ziel zu erreichen. Daneben muss aber ein seelenvolles Reale bestehen, was den bedeutsamen Stoff abgiebt und was dieser verbessernden Thätigkeit zugleich Maass und Ziel setzt.

14. Alle diese Systeme sind deshalb auch genöthigt, das Schöne in das vollkommen Gattungsgemässe zu setzen; das Individuelle, das Persönliche im Schönen können sie mit ihrem Prinzip nicht erreichen und doch erkennen sie an, dass das Schöne nur im Individuellen seine Vollendung erreiche. Vischer nimmt den Zufall zu Hülfe, und will damit das Individuelle des Schönen trotz der Idee begründen; allein der Zufall ist das Gegentheil der Idee und es ist nur dem dialektischen Spiel der Hegel'schen Schule möglich, solche Widersprüche zu vereinigen und als folgerechte Ableitung des einen aus dem andern zu behaupten. Ist die Idee und nur die Idee der Kern und die Grundlage aller Schönheit, so folgt, dass sie den Zufall, der in der realen Welt ihre Schönheit verdirbt, durch Idealisirung von sich abstossen und entfernen, sich von ihm reinigen muss, aber nicht, wie Vischer lehrt, dass sie dem Zufall einen Platz in sich gewähren muss.

15. Sind dagegen die Gefühle der Kern und Inhalt des Schönen, so ist sofort die Individualität alles Schönen die Folge; denn nur das Einzelne, die Person ist in dem Realen das Lebendige, das Fühlende; die Gattung besteht nicht für sich; die Person allein ist der Träger der Gefühle, der Affekte, der Leidenschaften, des Sittlichen. Soll das Schöne ein Bild dieser Gefühle sein, so muss es daher Personen, Einzelnes darstellen; es muss die Gattung, die Allegorie, die Symbole blosser Begriffe und Gattungen von sich fern halten.

16. Göthe hat die Beispiele zu beiden geliefert. Der Faust im

I. Thl., Wilhelm Meisters Lehrjahre sind nur deshalb von so hinreissender Schönheit, weil sie die Gefühle zu ihrem Inhalt haben; der Faust im II. Thl., Wilhelm Meisters Wanderjahre lassen kalt, trotz der vollendeten Form, weil nur Ideen, aber keine Gefühle den Inhalt bilden. Dort herrscht das Individuelle, Lebendige; hier das Symbol und die Allegorie.

17. Auch Herbart und Zimmermann suchen das Schöne nur im Wissen, in Beziehungen und Verhältnissen; das Sinnliche des Schönen ist ihnen nur die Unterlage, an der diese Verhältnisse sich offenbaren. In diesem Systeme ist das Schöne am meisten verflüchtiget; es hat kein Sein mehr; weder im Körperlichen noch im Seelischen; es ist eine reine Sammlung von Beziehungen, die sogar kein Bild eines Seienden sind, sondern es nur als den gleichgültigen Stoff behandeln, welcher der Beziehung Gelegenheit giebt, sich erkennbar zu machen. Herbart verknüpft zwar mit der Erkenntniss solcher Verhältnisse ein Wohlgefallen; allein diese Verknüpfung ist dann höchst wunderbar und Herbart ist nicht im Stande, sie weiter zu begründen.

18. Das schwerste Bedenken gegen dieses System ist, dass danach die Formeln und Funktionen der Mathematik und alle wissenschaftlichen Systeme in viel höherm Maasse für ein Schönes gelten müssten, als Gemälde und Dichtungen; denn in jenen treten die elementaren Verhältnisse der Harmonie, der Einheit und der Mannigfaltigkeit u. s. w., also die Bedingungen der Schönheit viel klarer und offener zu Tage, als dort; der Inhalt aber, woran sie hervortreten, ist nach Herbart für die Schönheit gleichgültig. Das Gebiet des Schönen ist damit völlig verflüchtiget. Da der Stoff bei diesen Verhältnissen völlig unwesentlich ist, so kann das Schöne sich viel reiner an Zahlen, an geometrischen Figuren, an den reinen Vorstellungen der Logik darstellen und es ist kein Grund, mit dem Schönen in die sinnliche Welt hinabzusteigen. In Folge dessen ist dies System weiter genöthigt, die wichtigsten Wirkungen des Schönen nicht aus ihm selbst, sondern aus dem mit ihm verbundenen Sittlichen abzuleiten.

19. Die Schwierigkeit, wie das blosse Wissen höherer Begriffe die mannigfachen, das Schöne begleitenden Gefühle erwecken könne, an welcher alle diese Systeme leiden, verschwindet, wenn statt dessen die Gefühle als der Inhalt des Schönen eintreten. Schon im wirklichen Leben erweckt die reale Lust und der reale Schmerz der Mitmenschen und selbst der Thiere das reale Mitgefühl in dem, der die Aeusserungen dieser Gefühle wahrnimmt; es entspricht durchaus diesem Gesetz, wenn die Bilder dieser realen Gefühle das ideale Mitgefühl in dem Beschauer erwecken. Dies Grundgesetz des Schönen und die

Wirkung desselben ist dann nichts Ausserordentliches, Einziges, sondern nur eine Besonderung des menschlichen Mitgefühls überhaupt.

20. Schiller sagt in seinem Vorwort zur Braut von Messina: »Alle Kunst ist der Freude gewidmet und es giebt keine höhere und »keine ernsthaftere Aufgabe, als den Menschen zu beglücken.« Dies würde ganz dem hier aufgestellten Prinzip entsprechen, wenn Schiller nicht hinzufügte: »Der höchste Genuss aber ist die Freiheit des Ge»müthes in dem lebendigen Spiele aller seiner Kräfte.« Mit dieser schwankenden und schillernden Phrase ist der Vordersatz wieder aufgehoben und das Moralische dafür eingeschoben.

21. Die Gefühle umfassen aber beides; die Zustände der Lust und der Achtung. Wenn sie, wie gezeigt, den Inhalt des Schönen bilden, so gehört auch die nähere Untersuchung derselben in die Wissenschaft des Schönen. Hätten die vorhandenen Systeme der Ethik hier genügend vorgearbeitet, so könnte auf diese verwiesen werden; allein da dies nicht der Fall ist, so kann eine nähere Erörterung dieser Gefühle hier nicht umgangen werden. Sie muss sich des Raumes wegen auf das Wesentlichste beschränken und für das volle Verständniss auf die Philosophie der Seele und des Sittlichen verweisen, in deren Gebiet diese Fragen zunächst gehören.

22. Es ist daher jetzt das Schöne für eine Zeit lang zu verlassen und auf die Lust und das Sittliche in der realen Welt einzugehen. Es müssen die realen Gefühle untersucht, die Quelle der Pflichten erforscht und das Verhältniss zwischen Lust und Pflicht ermittelt werden; es muss die Frage nach der Freiheit des menschlichen Wollens beantwortet werden; erst dann wird es möglich sein, zu dem Schönen, als solchem, zurückzukehren.

23. Da diese Erörterungen sämmtlich einen Gegenstand betreffen, der als Inhalt des Schönen dargelegt worden ist, so bilden sie auch einen Theil der wissenschaftlichen Erkenntniss des Schönen und es wird sich ergeben, dass von diesen Untersuchungen die wichtigsten Fragen der Aesthetik bedingt sind, insbesondere die Fragen über das Wesen des Erhabenen, über das Verhältniss des Schönen zum Sittlichen, über den Begriff der Lösung im Kunstwerke und über die Stellung des Schönen zur realen Welt überhaupt.

24. Die Untersuchung wird sich zunächst auf die Gefühle der Lust und des Schmerzes richten; von da zu den Gefühlen des Erhabenen und Sittlichen fortgehen und dann den Widerstreit aufdecken, der zwischen diesen Arten der Gefühle und zwischen den einzelnen in jeder Art besteht. Sie wird sich dann zu der Frage wenden, ob

das Wollen und Handeln des Menschen durch diese Gefühle mit Nothwendigkeit bestimmt wird, oder ob der Wille frei ist. Erst nach diesen Erörterungen wird zu dem seelenvollen Realen zurückzukehren sein.

2. Die Lustgefühle.

1. Die Gefühle der Lust und des Schmerzes gehören zu den elementaren Zuständen der Seele, neben dem Wissen und Wollen derselben. Indem die Seele Wissen und Sein in sich verbindet, gehören die Gefühle und das Wollen zu ihren seienden Zuständen, von denen sie nur durch Selbstwahrnehmung Kenntniss erlangen kann. Die Fundamentalsätze der Wahrheit haben daher in diesem Gebiete ihre volle Anwendbarkeit. Die Gefühle können in ihrem Eigenthümlichen nicht weiter in unterschiedene Bestimmungen aufgelöset werden; sie können deshalb auch nicht definirt werden. Alles, was die bisherigen Systeme in dieser Beziehung bieten, sind nur andere Worte; oder man schiebt den Gefühlen Zustände unter, mit denen sie nur ursächlich verknüpft sind, und stellt dabei die Gefühle selbst bei Seite. Das Eigenthümliche der Gefühle überhaupt, so wie ihrer Arten kann daher nur durch Selbstwahrnehmung erkannt werden. Ehe nicht Jemand z. B. den Zahnschmerz oder die Liebe selbst gefühlt hat, werden alle Versuche, die Kenntniss davon durch Definitionen ihm beizubringen, sich als vergeblich erweisen.

2. Diese Gefühle zerfallen in die Gegensätze von Lust und Schmerz. Auch diese können nicht definirt werden. Es ist zwar gebräuchlich, die Lust als die Beförderung des Lebens zu definiren; allein diese Beförderung ist nur eine Wirkung oder eine Ursache der Lust, aber nicht sie selbst und keine Definition ihrer selbst, so wenig, wie: Wirkung des Lichts als eine Definition des Schattens, oder: Ursache des Donners als eine Definition des Blitzes gelten kann. Auch für die Lust und den Schmerz muss jeder nur auf die Selbstwahrnehmung verwiesen werden. Schopenhauer und Andere vor ihm haben behauptet, dass die Lust nur die Verneinung des Schmerzes sei; dass mithin nur der Schmerz ein Seiendes oder Bejahendes darstelle; allein mit demselben Rechte könnte auch der Schmerz als das Nichtseiende, als die blosse Verneinung der Lust erklärt werden. Die Wahrnehmung lehrt, dass keines von dem andern bedingt ist, dass jedes für sich wahrgenommen wird, dass keines blos in einer Abnahme des andern besteht und dass mithin Lust und Schmerz, beides seiende Zustände der Seele sind. Schon Plato hat dies genügend im Philebos ausgeführt.

3. Lust und Schmerz haben ihre Grade und ihre Zeitdauer. Als Gegensätze nähern sie sich einander durch die Abnahme im Grade und im Nullpunkt treffen beide zusammen, ein Zustand, der als die vollkommene Gefühllosigkeit oder Gleichgültigkeit bezeichnet werden kann. Die Gefühle wechseln in der Seele nicht so schnell, wie die Vorstellungen; sie bekunden damit ihre seiende Natur; jeder Versuch, ihre natürliche Dauer mit Gewalt abzukürzen, wird als ein Unnatürliches empfunden. Dies gilt selbst für den Schmerz; man will sich ausweinen. Wenn der schnelle Wechsel heftig kontrastirender Scenen, die sogenannte Effekthascherei, im Schönen unangenehm empfunden wird, so hat dies in dieser Natur der Gefühle seinen Grund.

4. Lust und Schmerz gehen keine Mischung zu einem neutralen Zustande ein. Auch daraus erhellt, dass das eine nicht die blosse Verneinung des andern sein kann; vielmehr bestehen beide nebeneinander und beschränken durch ihr Zugleichbestehen nur eines die Stärke des andern. Die Beobachtung lehrt, dass die Entstehung der Gefühle an bestimmte Ursachen geknüpft ist und dass der Wille für sich allein nicht hinreicht, sie eintreten zu lassen. Man kann sich nicht vornehmen, heute lustig und morgen traurig zu sein; oder die Lust aus einer Schmeichelei zu fühlen, ehe man sie gehört hat. Der Wille kann sich nur auf die Ursachen richten, welche diese Gefühle zur Folge haben. In dem Gebiete der Gefühle wird deshalb die volle Gesetzlichkeit, wie in der äussern Natur vorausgesetzt; die Freiheit hat hier keine Stelle.

5. Spinoza hat zuerst versucht, feste Gesetze für die Gefühle aufzustellen. Durch sein Prinzip, welches die Beobachtung verschmähte und Alles aus einem Begriffe entwickeln wollte, ist er indess hierbei wenig über einen dürren Formalismus hinausgekommen. Kant und viele Andere bestreiten, dass in diesem Gebiet überhaupt die Gesetzlichkeit bestehe. Da sie bemerkten, dass derselbe Gegenstand dem Einen Lust, dem Andern Schmerz bereitet, so soll nach ihnen hier nur der Zufall herrschen und die Gefühle sollen keinen Gegenstand der Wissenschaft abgeben. Diese falsche Auffassung ist es, weshalb seit Kant bis zur Gegenwart die Philosophie des Sittlichen und des Schönen sich sträubt, die Gefühle als einen Bestandtheil ihrer Begriffe und Gesetze anzuerkennen. Man meint die Gegenständlichkeit des Schönen, wie des Sittlichen nur erreichen zu können, wenn man diese Gefühle des Subjektes davon ausschliesst.

6. Eine sorgsame Beobachtung lehrt jedoch bald, dass in dem Gebiete der Gefühle dieselbe feste Gesetzlichkeit besteht, wie in der äussern Natur, und dass alle scheinbaren Ausnahmen nur daraus

hervorgehen, dass die Wirkung der einen Ursache durch das Hinzutreten einer zweiten verändert oder aufgehoben wird. Es bleibt deshalb für die Lehre der Gefühle die wichtigste Aufgabe, diese Gesetze aufzufinden. Dabei ergiebt sich, dass die unzähligen und mannichfachen Ursachen der Gefühle sich auf eine geringe Zahl von Arten zurückführen lassen und dass die Unterschiede in der Lust und dem Schmerz selbst nur durch die Verschiedenheit ihrer Ursachen bedingt sind. Indem das Handeln aller Menschen weit öfter durch diese Ursachen der Lust und des Schmerzes bestimmt wird als durch die sittlichen Beweggründe, so erhellt, dass die wissenschaftliche Erkenntniss der Ursachen der Lustgefühle den Schlüssel liefern wird, mit dem die meisten Räthsel im Thun und Leben der Einzelnen wie der Völker gelöset werden können.

7. Der Kürze halber sollen hier diese Ursachen nur für die Lust geordnet werden; aus ihren Gegensätzen ergeben sich von selbst die Ursachen der entsprechenden Arten des Schmerzes. Unter Lust werden hier alle Arten derselben verstanden; alle Zustände, welche die Sprache mit Vergnügen, Heiterkeit, Freude, Genuss, Glück, Entzücken, Seligkeit, mit wohlthuend, angenehm, süss, reizend u. s. w. bezeichnet; mögen diese Zustände aus sinnlichen oder geistigen Ursachen herkommen. Diese verschiedenen Worte bezeichnen nur besondere Arten der Lust, aber alle enthalten ein gemeinsames begriffliches Stück und das ist die Lust an sich. Dasselbe gilt von dem Schmerz.

8. Eine ausdauernde Beobachtung ergiebt, dass die kaum übersehbare Menge der einzelnen Ursachen der Lust sich auf acht oberste Klassen zurückführen lässt. Die Lust ist entweder 1) eine Lust aus dem Körper; oder 2) eine Lust aus dem Wissen; oder 3) eine Lust aus der Macht; oder 4) eine Lust aus der Ehre; oder 5) eine Lust aus fremder Lust; oder 6) eine Lust aus der kommenden Lust, oder 7) eine Lust aus dem Leben, oder endlich 8) eine Lust aus dem Bilde der Lust. Die sieben ersten Ursachen bewirken die realen Lustgefühle; die letzte bewirkt die idealen Lustgefühle, deren Unterschied bereits oben dargelegt worden ist.

9. Die Ursachen des Schmerzes zerfallen in ebensoviel entsprechende Klassen; sie sind in der Regel die Gegensätze der Ursachen der Lust, d. h. keine blosse Verneinung derselben, nicht der blos contradiktorische, sondern der conträre Gegensatz der Ursachen der Lust. Im Leben ist es ausserordentlich häufig, dass die Aufhebung oder Verminderung der Ursache einer Lust schon als Schmerz und die Verminderung des Schmerzes schon als Lust bezeichnet und betrachtet wird. Der Verlust eines Kindes gilt so als Ursache des Schmerzes,

obgleich er nur Aufhebung einer Ursache der Lust ist. Die Freisprechung von einer schweren Anklage gilt als Ursache der Lust, obgleich sie nur die Aufhebung der Ursache eines Schmerzes ist.

10. Das gewöhnliche Vorstellen wird hier fest dabei verharren, dass solcher Todesfall wirklich Schmerz und solche Freisprechung wirklich Lust bereite; allein es findet hier eine Selbsttäuschung statt. Der Seelenzustand nach dem Verluste des Kindes gleicht genau dem vor der Geburt desselben. Wäre jener Zustand wirklich ein schmerzlicher, so müsste es auch dieser gewesen sein, was aber bekanntlich nicht der Fall ist. Ebensowenig hat der Seelenzustand vor Erhebung der Anklage als ein freudiger gegolten, obgleich er in dieser Beziehung genau derselbe ist, wie der nach der Freisprechung. Wenn deshalb zwei an sich gleiche Zustände einmal als Lust, das andre mal als Schmerz gelten, so muss das eine mal eine Täuschung statt haben. Diese kommt für den spätern Zustand daher, dass unwillkürlich durch den vorhergehenden Zustand der Nullpunkt zwischen Lust und Schmerz in dem Vorstellen des Fühlenden verschoben worden ist und er damit jede Minderung des Schmerzes schon für eine wirkliche Lust hält, obgleich sie nur in Vergleich zu diesem vorigen Zustande ein Besseres, d. h. ein kleinerer Schmerz ist, aber keine wirkliche bejahende Lust. Die Allmähligkeit, mit der Lust und Schmerz abnehmen und ineinander übergehen, unterstützt diese allgemeine Täuschung und sie ist zugleich der Grund jener Meinung, dass die Lust nur eine Verneinung des Schmerzes sei, oder dass die Lust nur die Aufhebung des Schmerzes des unbefriedigten Begehrens sei; Ansichten, welche ein Schriftsteller gedankenlos dem andern nachschreibt und deren Wiederholung man bis zum Ueberdruss lesen und hören muss.

11. Die Lust aus dem Körper wird gewöhnlich die sinnliche Lust genannt. Es gehört dahin die Lust aus dem Essen und Trinken; aus der Bewegung und Ruhe; aus der Wärme und Kühlung; aus dem Reiten, Fahren, Tanzen, Schwimmen; die Lust aus der Einathmung frischer Luft; die Lust aus dem Kitzel und dem Geschlechtstriebe; die Lust aus dem Wohlgeruch der Blumen, aus der Weichheit des Sammtes, aus der Elasticität der Polster u. s. w. Diese Lust ist in allen solchen Fällen nur in der Seele und nicht in dem Körper. Der Körper ist nur die Ursache dieser Lust und wenn der Leidende seinen Schmerz in den kranken Zahn oder in den geschnittenen Finger verlegt, so wird doch nur die Ursache des Schmerzes an dieser Stelle von ihm wahrgenommen, aber der Schmerz selbst, als Gefühl, als seiender Zustand ist in der Seele.

12. Es ist unzweifelhaft, dass diese Lust sich in verschiedene

Arten nach dem Unterschiede ihrer Ursachen sondert; die Lust aus dem Essen ist eine andere, wie die aus der Ruhe und die aus dem Kitzel. Allein in allen diesen Arten von Lust ist ein Gemeinsames enthalten, was die begriffliche Lust aus dem Körper enthält und welches bedeutender ist, als der Zusatz, wodurch diese allgemeine Lust zu einer besondern wird. Der Unterschied der Arten der sinnlichen Lust ist deshalb nicht so gross, als der Unterschied ihrer Ursachen. Die Lust aus dem Körper ist die vorherrschende bei den Thieren, bei Kindern und bei rohen Menschen; daher schreibt sich das Vorurtheil gegen dieselbe, und selbst die Wissenschaft hat sich nicht davon frei halten können. Als Lust hat sie indess so viel Recht wie die andern Arten, und wenn ihr engere Schranken gezogen werden, so müssen diese anders begründet werden, als dadurch, dass diese Lust eine sinnliche sei.

13. Die Lust aus dem Wissen entspringt aus der Erkenntniss der Wahrheit an sich, ganz abgesehen von dem Nutzen und Gebrauch, der von solchem Wissen gemacht werden kann. Die Erkenntniss als solche ist schon eine Quelle der Lust für den Menschen. Auf diese Lust geht die Neugierde und die Wissbegierde; jene strebt nach der Kenntniss des Einzelnen, diese nach der Kenntniss des Allgemeinen; aber beide suchen nur das Wissen um seiner selbst willen. Die Freiheit oder der Selbstzweck der Wissenschaften besteht darin, dass sie nur gesucht werden um dieser Lust aus dem Wissen und nicht um andrer Arten der Lust willen. Die Lust aus dem Wissen geniesst auch derjenige, welcher ein Neues erfindet oder entdeckt. Da die Philosophen vorzugsweise diese Lust aus der Erkenntniss geniessen, so ist sie von ihnen über alle andre Lust erhoben und deshalb auch die Lust aus dem Schönen für eine solche erklärt worden. Plato und Aristoteles stellen beide die Lust aus der Erkenntniss als die höchste hin und als das Ziel alles Strebens. Allein als Lust steht sie nicht höher, wie jede andre; ihr höherer Werth muss anders begründet werden.

14. Die Lust aus der Macht entspringt gleichsam aus der Umkehrung der Lust aus dem Wissen. Diese entsteht, indem das Seiende sich in Wissen umsetzt; die Lust aus der Macht entsteht, indem das Wissen sich in ein Seiendes umsetzt. Auch hier beruht die Lust nur in der Verwirklichung des Gewollten, ohne weitere Rücksicht auf die sonstigen Folgen des vollführten Zweckes, die aus ihm hervorgehen können. Diese Lust zeigt sich deshalb am reinsten in dem Spiel und in allen Thätigkeiten, die in sich selbst ihren Zweck haben. Deshalb kam Schiller auf den Gedanken, die Herstellung des Schönen aus

Bayerische
Staatsbibliothek
München

einem Spieltrieb abzuleiten. Das Schöne soll allerdings nicht als Mittel für reale Zwecke dienen, und in sofern gleicht seine Herstellung einem Spiele. Allein das Schöne hat wie das Spiel einen Zweck und zwar in der Lust, welche es gewähren soll; bei dem Spiel ist diese Lust eine reale, bei dem Schönen eine ideale.

15. Diese Lust aus der Macht empfindet der Knabe, der über einen breiten Graben springt; der Reiter, der ein wildes Pferd bändigt; der Jäger, der das Wild erbeutet; der fertige Spieler bei den Kartenspielen, wo die Geschicklichkeit entscheidet; der, welcher ein Räthsel erräth oder eine mathematische Aufgabe löset. Diese Lust empfindet auch der Beamte, dem Gehorsam geleistet wird, und der Theoretiker, wenn er von seiner Wissenschaft eine praktische Anwendung macht und damit die Natur sich unterwirft. Wenn das Geld an sich hoch geschätzt wird, so geschieht es um dieser Lust aus der Macht willen, welche es seinem Besitzer gewährt. Diese Macht geht durch das Ausgeben des Geldes verloren, indem in der Regel eine andere Ursache der Lust dafür eingetauscht wird. Der Geizige ist von dem Verschwender in dem Streben nach Genuss und Lust nicht so verschieden, wie man gewöhnlich meint; nur die Art der Lust ist bei ihnen verschieden. Blos nach der Lust beurtheilt, handelt der eine so verständig als der andere; ja der Geizige vielleicht verständiger, da die Quelle seiner Lust, die Lust aus der Macht des Geldes, weniger vergänglich ist, als die vom Verschwender dafür eingetauschte.

16. Die Lust aus der Ehre wird oft den sittlichen Gefühlen gleichgestellt, indem man behauptet, die wahre Ehre stelle dieselben Forderungen, wie das sittliche Gebot. Allein wenn dies geschieht, so ist es nur zufällig; vor allem aber unterscheidet sich die Ehre von dem Sittlichen dadurch, das jene um der daraus abfliessenden Lust willen gesucht wird, während im Sittlichen die Lust gar keinen Beweggrund des Handelns abgeben darf. Die Ehre entspringt aus der Anerkennung der Nebenmenschen in Bezug auf einen Vorzug, welchen der Geehrte vor ihnen besitzt.

17. Welcher Art dieser Vorzug ist, bleibt dabei für die Ehre und die Lust aus derselben völlig gleichgültig. Unter Studenten bringt es Ehre, der stärkste im Biertrinken zu sein; unter Offizieren bringt die Gewandtheit im Duell Ehre; unter jungen Mädchen ist es ehrenvoll, die Erste im Tanze zu sein; unter Dieben gereicht die Geschicklichkeit im Stehlen zur Ehre; unter Hofleuten die Gewandtheit im Schmeicheln und Lakaiendienst. Eine besondere Stärke und Festigkeit im sittlichen Handeln erzeugt dagegen Achtung, nicht Ehre, zwei Bestimmungen, die sehr verschieden sind, wie sich später zeigen wird.

Die Anerkennung der Nebenmenschen für solche Vorzüge, d. h. die äussern Ehrenbezeigungen können in verschiedener Weise geschehen; im Alterthum geschah es durch Lorbeerkränze; jetzt durch Orden und Titel; in Asien geschieht es durch Niederknieen und in den Staub werfen. Der Genuss der Ehre ist in allen diesen Fällen derselbe; er steigt nur im Grade mit dem Steigen der Zahl oder des Ansehens derer, von denen die Anerkennung ausgeht, und mit der Stärke der Ehrenbezeigungen.

18. Die Lust aus fremder Lust und der Schmerz aus fremdem Schmerz ist das, was man gemeinhin die Liebe nennt. Aristoteles sagt: (Rhet. 2, 4.) »Lieben ist, dass wir für Jemanden das »wollen, was er für gut hält und zwar seinetwegen, nicht unsertwegen.« Dieses Wollen ist aber erst die Folge der Liebe oder der Lust, die wir an seinem Glück empfinden. Leibnitz sagt schon richtiger: (Nouveaux Essais. II. 20. § 4.) »Aimer est être porté, à prendre du plaisir dans la »perfection, bien, ou bonheur de l'objet aimé.« Der Zustand der Liebe ist für den Menschen der natürliche und die Regel. Es kann aber durch besondere Umstände diese Regel sich verkehren, so dass die fremde Lust den eignen Schmerz und der fremde Schmerz die eigene Lust erweckt; dieser Zustand ist dann der Hass. Man stellt die Liebe dem Egoismus entgegen und versteht unter dem letztern ein Wollen und Handeln, was lediglich die eigene Lust zum Ziele hat. In der Liebe meint man einen Zustand zu haben, wo nur die fremde, nicht die eigene Lust das Handeln bestimmt. Es wird denn nebenher viel Wunderbares und Nebelhaftes von der Liebe ausgesagt und in der christlichen Religion ist sie sogar zum Prinzip der ganzen Moral erhoben.

19. Allein die Liebe hat nicht mehr Wunderbares wie jede andere Lust und es bestimmt in ihr zuletzt nur die eigne Lust das Handeln, wie bei jeder andern Lust. Nur weil die Lust des Andern dem Liebenden selbst Lust bereitet, deshalb wird die Lust desselben das Ziel des eignen Handelns. In dem Handeln aus Liebe ist deshalb genau so viel Egoismus enthalten, wie in dem Handeln aus irgend einer andern Lust. Eine junge Frau würde trotz des vollkommen sittlichen Benehmens ihres Mannes sich sehr unglücklich fühlen; indem sie Gegenliebe fordert, liegt darin, dass der Mann in der Liebe zu ihr sein eignes Glück finden soll. Ueberhaupt kann der Wille nur durch zwei Beweggründe bestimmt werden; diese sind die eigne Lust und die eigne Achtung vor dem sittlichen Gebote. Weitere Beweggründe giebt es für den Menschen nicht. Aber in der Liebe liegt allerdings die Versöhnung der eignen Lust mit der fremden; in der Liebe allein verschwindet der Widerstreit beider, der in den andern

Arten der Lust besteht. Durch die Liebe ist die fremde Lust dem Menschen so werth, wie die eigne und sein Handeln theilt sich damit von selbst zwischen der Sorge für die eigne und für die fremde Lust. Schon durch die Liebe hat die Natur die Menschen davor geschützt, dass sie einander nicht allgemein berauben und todt schlagen; es bedarf dazu nicht erst des sittlichen Gebotes. Hobbes »bellum »omnium contra omnes« ist deshalb keineswegs der Urzustand der Menschen. Indem die Lust aus dem Raube mit dem Schmerz aus der Menschenliebe collidirt, wird jene Lust so lange ohne Wirksamkeit auf den Willen bleiben, als nicht besondere Umstände diese Regel, den Zustand der Liebe, aufheben.

20. Wenn die christliche Moral die Liebe zum Prinzip der Sittlichkeit erhebt, so ist mit diesem Worte mehr gemeint, wie das reine Gefühl der Lust aus fremder Lust. Als solche würde die Liebe wie jede andere Lust für sich allein ganz unfähig sein, ein erträgliches Zusammenleben der Menschen zu begründen; nur erst die Berücksichtigung aller Arten und Ursachen der Lust auf dem Wege der Klugheit könnte dieses Ziel erreichen. Für sich allein ist jede Lust die Feindin der andern und wenn Jeder nur für die Andern und nicht auch für sich selbst sorgen wollte, so würde im besten Falle das Ergebniss schlechter ausfallen, das Wohlbefinden Aller geringer sein, als wenn beide Richtungen neben einander bestehen. Schon die Klugheit fordert deshalb, dass man der Liebe Schranken setze.

21. Indem das Christenthum die Liebe zum Prinzip seiner Moral erhebt, liegt darin zunächst ein Widerspruch. Das sittliche Handeln kann nur aus Achtung vor den Geboten Gottes erfolgen; jede Einmischung eines Beweggrundes der Lust hebt die Reinheit des sittlichen Handelns auf, wie dies bei einem Handeln aus Liebe geschieht. Es war nur der Kampf gegen den in der Welt vorherrschenden Egoismus, welcher die Begründer der christlichen Moral in das andere Extrem, in die Liebe, trieb. Für sich allein ist aber die Liebe ebenso unfähig, das Glück der Menschen zu begründen, wie der Egoismus. Dieser Mangel der christlichen Lehre wird nur praktisch weniger bemerkbar, weil die natürlichen Triebfedern des Egoismus schon dafür sorgen, dass die Einseitigkeit der Liebes-Theorie sich nicht voll verwirklicht und ihre Mängel offenbart.

22. In den ersten Jahrhunderten des Christenthums hatte das Prinzip der Liebe eine andere Bedeutung. Bei den grossen Kirchenvätern ist es die Liebe zu Gott, welche das Handeln der Menschen leiten und bestimmen soll. In diesem Gedanken liegt das Grosse, dass damit der Gegensatz aufgehoben werden soll, der zwischen dem Handeln aus Lust und dem Handeln aus Pflicht besteht. Gott als Autori-

tät begründet durch seine Gebote das Sittliche, und das pflichtmässige Handeln vollzieht sich rein aus Achtung vor Gott. Aber die Begeisterung der ersten Christen war so gross, dass diese Zustände der Achtung ihnen nicht genügten; sie wollten, dass auch alle Lust nur in Gott gefunden werde und dass die Erfüllung dieser Gebote ebenso aus Lust, d. h. aus Liebe zu Gott geschehe. Diese Verbindung beider Beweggründe ist jedoch unmöglich und nur die Begeisterung, welche die christliche Welt in ihrem Beginn erfüllte, erklärt, wie man dies übersehen und das Unmögliche verlangen konnte.

23. Die Lust aus der kommenden Lust ist in der Hoffnung, der Schmerz aus dem kommenden Schmerz ist in der Sorge enthalten. Freudige Erwartung und ihr Gegensatz, die Angst, bezeichnen die stärkern Grade, wo das Eintreffen einer hohen Lust oder eines hohen Schmerzes nahe bevorsteht. Durch diese Art der Lust kann der Mensch das Zukünftige schon im Voraus geniessen und die Lust der Gegenwart in hohem Maasse vermehren. Diese Lust ist es, welche den Menschen selbst an das Eintreffen entfernter Möglichkeiten glauben lässt und welche ihm selbst in den verzweifelsten Lagen noch Trost gewährt. Keine Art der Lust wechselt aber so, wie diese mit dem Schmerz, weil jedes Kommende auch das Moment des Nicht-Eintreffens enthält. So wie dieses letztere hervortritt, macht die Hoffnung der Sorge Platz. Dieses Schwanken widerspricht an sich der beharrenden Natur der Gefühle, und kann deshalb für sich allein zur Ursache des Schmerzes werden, selbst wenn in diesem Schwanken die Hoffnung so stark auftritt, wie die Sorge. Daher kommt es, dass jede Ungewissheit an sich als ein Peinliches gilt.

24. Die Lust aus dem Leben scheint nur ein begrifflicher Auszug aus allen bisher betrachteten Arten der Lust zu sein; allein mit Unrecht. In dieser Lust ist das Dasein des Menschen an sich die Ursache derselben; selbst wenn die Besonderung dieses Daseins nur schmerzlich ist, bleibt dennoch das Dasein, das Leben für sich, eine Quelle der Lust, welche selbst den Unglücklichsten am Leben festhalten lässt. Die Furcht vor dem Tode ist in Wahrheit keine Furcht vor einem kommenden Schmerz, sondern die Furcht vor dem Verlust des Lebens, als einer Ursache der Lust; ebenso, wie man den Verlust eines Kindes fürchtet, obgleich dieser keine bejahende Ursache des Schmerzes, sondern nur die Vernichtung einer Ursache der Lust ist. So hält man das Geld fest und fürchtet seinen Verlust, weil sein Besitz eine Ursache der Lust ist, obgleich sein Verlust an sich noch keine Ursache des Schmerzes bildet. Deshalb sind jene Deklamationen der Stoiker und Cicero's, welche die Todesfurcht mit

dem Nichtsein im Tode widerlegen wollen, ein hohles Gerede, was den Verlust der Ursache einer Lust mit dem Eintritt der Ursache eines wirklichen Schmerzes verwechselt.

25. Diese Lust aus dem Leben und aus der Hoffnung ist es, welche vorzugsweise gegen den Selbstmord schützt. Das sittliche Verbot allein würde dazu nicht ausreichen. Wären diese zwei Arten der Lust nicht, so würde wahrscheinlich die grosse Mehrzahl der Menschen durch Selbstmord endigen. Wenn aber trotz jener Lust dennoch der Selbstmord in einzelnen Fällen eintritt, so zeigt dies nur, dass die Lust aus dem Leben bei dem Menschen nicht die überwiegende Stärke besitzt, wie bei den Thieren und dass bei ihm einzelne Schmerzen jene Lust so überbieten können, dass sie den Willen nicht mehr bestimmt. Ueberhaupt scheint mit der steigenden Kultur und Bildung die Stärke der Lust aus dem Leben abzunehmen; deshalb steigt mit der Kultur die Zahl der Selbstmorde. Es ist dies weder ein Beweis für die Abnahme der Sittlichkeit, noch für das Anwachsen des Elendes, sondern nur ein Beweis, dass die Empfänglichkeit für die Schmerzen aus der Schande, aus der Liebe und andern Ursachen verhältnissmässig mit der Bildung des Menschen steigen und die Lust aus dem Leben verhältnissmässig sinkt, so dass jene leichter und öfter das Uebergewicht erhalten und den Entschluss bestimmen.

26. Keine Lust wird in gewöhnlichen Verhältnissen weniger empfunden, als die aus dem Leben. Es ist dies eine Folge der Abstumpfung, weil die Ursache ohne Unterlass vorhanden ist und wirkt. Deshalb wird diese Lust erst dann lebhaft gefühlt, wenn der Mensch einer Lebensgefahr, oder einer schweren Krankheit eben erst entgangen ist, oder wenn der Tod an die Thür klopft.

27. Die letzte Klasse der Lust enthält die aus dem Bilde der Lust, oder mit dem bekanntern Namen, die Lust aus dem Schönen. Es steht ihr der Schmerz aus dem Bilde des Schmerzlichen oder aus dem Hässlichen gegenüber. Diese Definitionen werden sich später rechtfertigen. Diese Arten von Gefühlen werden nicht durch reale Gegenstände erweckt, sondern nur durch die Bilder von solchen. Sie sind deshalb idealer Natur im Gegensatz zu den realen Gefühlen aus den sieben vorgehenden realen Ursachen. Da jede dieser sieben Ursachen bildlich dargestellt werden kann, so wiederholen diese Gefühle in idealer Art alle Arten der realen Gefühle, sowohl der Lust als des Schmerzes; ja es wird sich später zeigen, dass auch die sittlichen Gefühle oder die Zustände der Achtung in reale und ideale zerfallen und letztere die Grundlage des Erhaben-Schönen bilden. Das Wesen dieser idealen Gefühle und ihr Unterschied von den rea-

len ist bereits früher entwickelt worden; ebenso ihre eigenthümlichen Beziehungen zu dem Willen und zu der Freiheit des Menschen.

28. Ausser diesen hier erörterten acht Ursachen der Gefühle giebt es keine weiter. Wenn dies für einzelne Fälle zweifelhaft scheint, so liegt es nur in der Verbindung mehrerer Arten von Ursachen, zu einem Gefühlszustand, so wie in dem gleichzeitigen Eintreten sittlicher Gefühle, wodurch der Gefühlszustand der Seele verschieden von den elementaren Zuständen erscheint. Es wird zu dem Verständniss des Vorgehenden beitragen, einige Fälle dieser Art aus dem Leben herbeizunehmen und in ihre Elemente aufzulösen. Sie werden zugleich zeigen, dass das Urtheil über das Handeln der Menschen und die Einsicht in ihr Inneres durch diese hier geschehene Zurückführung aller Beweggründe auf acht Klassen wesentlich erleichtert ist.

29. Die Lust eines Gastes bei einem Festmahle ist zunächst die Lust aus dem Körper im Essen und Trinken; weiter die Lust aus der Schönheit im Anblick der silbernen Tafelaufsätze; weiter die Lust aus dem Wissen, wenn ihm seine Nachbarin eine Stadtneuigkeit erzählt; weiter die Lust aus der Ehre, wenn er einen Trinkspruch mit Beifall ausgebracht hat; endlich die Lust aus fremder Lust, wenn er sieht, dass auch seine Frau und Tochter sich gut unterhalten. Diese Arten der Lust besondern sich dabei noch zu mancherlei Unterarten, verbinden sich mit einander und wechseln im gegenseitigen Grade der Stärke; sie alle zusammen bilden das sehr zusammengesetzte Vergnügen eines Festmahles und erklären die grosse Vorliebe für dieselben in Deutschland. Das Vergnügen eines Gastes kann auch durch Schmerzen gestört werden; er leidet z. B. an Kopfschmerz, d. h. an Schmerzen aus dem Körper; oder er hat zu Hause ein krankes Kind, was ihm Sorge macht, d. h. er hat Schmerz aus kommendem Schmerz; oder er hat nicht den seiner Stellung entsprechenden Platz erhalten, d. h. er hat Schmerz aus verletzter Ehre und das Kleid seiner Frau wird mit Sauce begossen, d. h. er hat Schmerz aus fremdem Schmerz.

30. Das Vergnügen bei der Jagd enthält 1) die Lust aus der Macht, welche in dem Erlegen des Wildes sich äussert; 2) die Lust aus dem Körper in dem Genuss der frischen Lust, der Bewegung und des spätern Frühstücks; 3) die Lust aus kommender Lust, wenn das Wild durch die Treiber aufgescheucht, allmählig herankommt; und 4) die Lust aus der Ehre, wenn der Schütze mehr als die Andern an Wild erlegt hat. Die Eitelkeit einer schönen Frau enthält als Hefühlszustand: 1) die ideale Lust aus der eignen Schönheit, 2) die reale Lust aus der Ehre, welche ihr durch die besondern Artigkeiten im Gegensatz zu andern Frauen erwiesen wird, und 3) die Lust aus der

Macht, indem alle Männer ihr zu Dienste stehen und ihren Willen vollführen. Ueberwiegt diese letzte Lust, so gilt die Frau als kokett.

31. Die Lust der Verliebten ist eine Mischung der Lust aus der Liebe mit der Lust aus der Macht und mit der sinnlichen Lust. Indem die geschlechtlichen Empfindungen sich bewusst oder unbewusst einmischen, verlangt diese Liebe vor allem die Nähe des Geliebten und die Gegenliebe, was bei andern Arten der Liebe weniger stark hervortritt. In der Gegenliebe wird dem Liebenden die gleiche Macht über den Andern gegeben und er von dem Schmerz der Sclaverei befreit, in der er bei unerwiederter Liebe sich befindet. Wegen ihres hohen Grades und wegen der Beimischung sinnlicher Lust ist diese Art der Liebe vergänglicher, wie andere Arten.

32. Wenn allen Arten der Liebe das Verlangen nach Gegenliebe innewohnt, so beruht dies theils in dem Schmerz der Machtlosigkeit, dem Geliebten gegenüber, theils in der völligen Verrückung aller Ziele seines Handelns, welche durch die Liebe in dem Liebenden erfogt; denn nicht mehr die eignen Gefühle, sondern die der Geliebten bestimmen sein Handeln. Daher kommt sich der Verliebte wie völlig verwandelt vor; er kennt sich selbst nicht mehr. Beide Uebelstände werden durch die Gegenliebe gehoben; insbesondere giebt sie die Gewissheit, dass die eigne Lust auch die des andern ist und dass die Ziele beider Liebenden in keine so starken Gegensätze gerathen werden, um eine völlige Verleugnung der eignen Natur zu fordern.

33. Diese Beispiele mögen genügen; der aufmerksame Leser wird danach leicht in andern Fällen die Elemente verwickelter Zustände herausfinden. Solche Beschäftigung ist zugleich eine der besten philosophischen Schulübungen. Das Ziel der Philosophie ist nicht das Zerreissen und Zerstören des Lebendigen, sondern nur das Erkennen der in dem Lebendigen vorhandenen und wirksamen Elemente und der sie einenden Formen. Da das begriffliche Trennen des Philosophen nicht an dem Gegenstande selbst, sondern nur an der Vorstellung desselben vollzogen wird, so ist der Vorwurf, dass die Philosophie das Lebendige, den Genuss zerstöre, völlig unbegründet. Im Gegentheil, je stärker er sich im Sein erhält, desto besser ist sie im Stande, ihn zu beobachten.

34. Bei solcher Betrachtung des Lebens wird sich zeigen, dass die wirklichen Zustände desselben in der Regel eine Verbindung verschiedener Arten der Lust oder ein Zugleichsein der Lust mit dem Schmerz enthalten. Insbesondere kann durch die Sorge oder den Schmerz aus kommendem Schmerz beinah jede Lust verbittert werden, wie sich bei ängstlichen und schwermüthigen Personen zeigt. Aus

diesen Umständen erklärt es sich, wenn Philosophen von schwermüthigem Temperament in der Welt und in dem Leben beinah nichts als Schmerzen sehen und die Erde ihnen nur als ein Jammerthal erscheint. Allerdings liegen für jeden Menschen und zu jeder Stunde seines Lebens *zugleich* Ursachen der Lust und des Schmerzes vor, welche beide auf sein Gefühl einwirken. *Welche* Ursachen dabei die Oberhand behalten, hängt von seiner Empfänglichkeit ab. Die grosse Mehrzahl der Menschen ist empfänglicher für die Hoffnung wie für die Sorge. Wenn *Schopenhauer* in seinem Missmuth überall nur die Ursachen des Schmerzes überwiegen sieht, so ist er nicht berechtigt, solchen Gefühlszustand für den allgemeinen zu erklären und darauf eine Ethik zu erbauen, deren Ziel nur auf die Verneinung des Willens zum Leben, d. h. auf die Selbstvernichtung hinausläuft.

35. Dies führt auf die wichtige Lehre von der *Empfänglichkeit* für die Ursachen der Gefühle. Die Gefühle sind niemals von der äussern Ursache allein bedingt, sondern zugleich von den besondern Zuständen des Menschen, auf den die Ursache wirkt. Weil diese Bedingung von der Philosophie nicht gehörig beachtet worden ist, hat sich in ihr die Meinung von der Zufälligkeit der Gefühle gebildet. Mit Hinzunahme dieses Faktors in die Formel können aber die Gefühlszustände ebenso sicher berechnet werden, wie die Vorgänge in der äussern Natur.

36. Die Ermittelung der letzten Elemente der Empfänglichkeit ist die Aufgabe der Physiologie und Psychologie. Hier wird die Betrachtung der nähern Zustände genügen. Danach ist die Empfänglichkeit von vier Umständen bedingt: 1) von der natürlichen Anlage, 2) von der Bildung, 3) von der Abstumpfung und 4) von der Ausgleichung. Die Unterschiede der *natürlichen Anlagen* sind bekannt; sie hängen oft mit feinen Sinnesorganen und einem Talent zu einer besondern Thätigkeit zusammen; oft auch mit einer, nach einer bestimmten Richtung überwiegenden geistigen Kraft. Der eine ist empfänglicher für die Lust aus dem Wissen des Allgemeinen, der andere für die Lust aus der Ehre, der dritte für die sinnliche Lust, der vierte für die ideale Lust aus dem bildlichen oder tönenden Schönen. Die gleiche Ursache wirkt deshalb bei verschiedenen Menschen sehr verschiedene Grade der Lust. Zu dieser ersten Klasse gehören auch die vorübergehenden natürlichen Zustände, wonach das Essen nur dem Hungrigen, die Ruhe nur dem Ermüdeten und die Bewegung nur dem Ausgeruhten Lust bereitet.

37. *Erziehung*, besondere Richtungen des Lebens, Ausbildung

des Geistes und Aehnliches machen die zweite Klasse von Umständen, welche die Empfänglichkeit bestimmen. Dem Bergmann ist seine Lebensweise unter der Erde lieb und eine Quelle der Lust, während die des Matrosen ihm unerträglich erscheint. Für Letzteren gilt das Entgegengesetze. Die Empfänglichkeit des Wilden ist eine andere, wie die des Gesitteten. Unter Kultur und Bildung wird weniger ein gestiegenes Wissen oder eine grössere Sittlichkeit verstanden, als vielmehr eine gegen den rohen Menschen veränderte Empfänglichkeit für die Ursachen der Lust und des Schmerzes. In der Bildung liegt 1) dass die Empfänglichkeit im Allgemeinen reizbarer ist; dass schwächere Ursachen bei dem Gebildeten den gleichen Grad von Lust oder Schmerz erwecken, den bei dem rohen Menschen nur stärkere Ursachen bereiten; 2) dass die Empfänglichkeit für besondere Arten der Lust gestiegen, für andere gefallen ist. Insbesondere steigt mit der Bildung die Empfänglichkeit für die Lust aus dem Wissen des Allgemeinen (Wissenschaften), aus der Ehre, aus der kommenden Lust, aus der fremden Lust und aus dem Schönen; dagegen sinkt die Empfänglichkeit für die gröbern Arten der Lust aus dem Körper und aus der Macht. In Folge dessen lebt der Wilde ohne Sorge um den nächsten Tag, nur in der Gegenwart; der Gebildete dagegen mehr in der Zukunft.

38. In dieser veränderten Empfänglichkeit liegt das Wesen des so viel umlaufenden Begriffes der Bildung. Sie gehört in das Gebiet der Lust und hat mit der Sittlichkeit nichts zu schaffen. Das gestiegene Wissen ist nur eine ihrer Ursachen, aber es ist nicht die Bildung selbst. Das Angenehme eines gebildeten Menschen liegt lediglich in seiner feinern Empfänglichkeit für die Gefühle, insbesondere für die Gefühle aus fremder Lust, und in seinem daraus folgenden rücksichtsvollen Benehmen und Handeln. Die Bildung steigert auch nicht die Summe der Lust oder des Glückes, sondern sie ändert nur die Arten der Lust, aus denen sich das Glück zusammensetzt. Der rohe Mensch, ja das Thier können dem Grade nach so glücklich sein, wie der gebildete Mensch, aber nicht der Art nach.

39. Da die Lust nur in der Seele ist und ihren Kern bildet, an den sich alles Andere ansetzt, so ist die Annahme berechtigt, dass die stärkere, geistigere Seele auch vergleichsweise jede Art von Lust und Schmerz tiefer und eindringender fühlt, als niedere schwächere Seelen. Deshalb werden Thiere dieselben körperlichen Verletzungen oder Verwundungen weniger schmerzlich empfinden als der Mensch, und unter den Menschen der geistig schwächere weniger als der geistig starke. Deshalb können die Indianer Amerika's die Torturen,

die sie als Gefangene von ihren Siegern erleiden, leichter ertragen als die Europäer. Deshalb empfinden Thiere auf den untersten Stufen des Thierreichs den Verlust ihrer wichtigsten Organe kaum so schmerzlich, als der Mensch den Stich einer Stecknadel. Das Mitleiden mit den Thieren, welches diesen Unterschied vergisst, führt deshalb zu Uebertreibungen.

40. Selbst die Lust aus dem Körper werden geistig hoch stehende Menschen viel stärker empfinden, wie geistesschwache. Dies gilt namentlich auch für die geschlechtliche Lust und es erklärt sich daraus, weshalb der Mensch im Vergleich zu den Thieren diese Lust viel heftiger und dauernder aufsucht und weshalb gerade geistig hervorragende Männer und Frauen dieser Lust sehr ergeben sind. Es ist anzunehmen, dass höhere geistige Wesen, als die Menschen, alle Lust überhaupt in viel höherm Grade empfinden, als die Menschen, gleichviel welches die Ursachen derselben sind. Die Seligkeit der Engel und Auferstandenen wird deshalb mit Recht von der christlichen Religion viel höher als das Glück der irdischen Menschen gestellt, selbst wenn auch die Ursachen bei beiden die gleichen sein sollten. Aus demselben Grunde ist der Schmerz und die Lust des Erwachsenen bei gleicher Ursache viel stärker im Grade als die der Kinder. Wenn es richtig ist, dass das höhere Wissen einer Seele auch das Zeichen ihres höhern Seins ist, so folgt daraus, dass geistig hervorragende Menschen die Andern nicht blos an Wissen übertreffen, sondern auch in dem Grade ihrer Freuden und ihrer Schmerzen, ein Ergebniss, was sich unmittelbar nicht feststellen lässt.

41. Die Empfänglichkeit wird drittens durch die Abstumpfung bestimmt. Das Gesetz lautet hier: Jede Ursache eines Gefühles schwächt durch die stete Fortdauer ihrer Wirksamkeit die Empfänglichkeit dafür, so dass zuletzt trotz dem Fortbestehen der Ursache das Gefühl ganz aufhören kann. Die einzelnen Fälle sind bekannt. Der Genuss in einem Concert ist bei den letzten Stücken schwächer, als bei den ersten, selbst wenn sie an Schönheit den ersten nicht nachstehen. Eine romantische Gegend, die man alltäglich aus seinem Fenster sieht, wird zuletzt mit Gleichgültigkeit betrachtet. Die Freude über einen Orden wird nach einigen Monaten so schwach, dass das Verlangen nach einer höhern Klasse entsteht. Der Anfänger, der sein erstes Stück auf dem Piano spielt, geniesst die Lust aus der Macht in höherm Grade, als der Virtuos bei der Ausführung seines Concertes.

42. Wenn das Neue, der Wechsel, oft als eine besondere Ursache der Lust behauptet wird, so ist dies unrichtig; es ist damit

nur das hier aufgestellte Gesetz der Empfänglichkeit anerkannt; das Neue wirkt nur stärker, weil die Empfänglichkeit dafür noch nicht abgestumpft ist; aber das Neue an sich ist keine besondere Ursache der Lust. Dieses Gesetz der Abstumpfung gilt für den Schmerz eben so, wie für die Lust. Um den Wirkungen der Abstumpfung für die Lust zu entgehen, haben die Menschen in ihren Sitten die sinnreichsten Einrichtungen getroffen. Man wechselt deshalb bei einem Gastmahle mit den Gerichten; bei einem Ball mit den Tänzen; bei der geselligen Unterhaltung mit den Gegenständen. Man wechselt mit den Moden, mit den Spaziergängen; umgekehrt leidet die christliche Ehe unter der Abstumpfung, welche die ununterbrochene Verbindung derselben Personen für ihre gegenseitigen Vorzüge herbeiführt.

43. Die Arbeit des Menschen hat ihre höchste Bedeutung gerade darin, dass sie ihn gegen diese Abstumpfung schützt, und dieser Umstand würde die Arbeit als werthvoll gelten lassen, auch wenn sie zur Erhaltung des Lebens nicht nothwendig wäre. Die Arbeit kann aus verschiedenen Gesichtspunkten gerechtfertigt werden. Die Moralisten stellen sie in ihrem Eifer gegen die Lust über diese und setzen den Zweck des Lebens in die Arbeit und nicht in den Genuss. Die Thätigkeit an sich ist von Vielen zum Prinzip der Ethik erhoben. Selbst der gelehrte Gervinus fällt noch in diesen Fehler; er lobt den Shakespeare, weil in seiner Moral alles auf den Antrieb zur Thätigkeit hinausläuft (Gervinus, Shakespeare II. 554); allein ohne Ziel ist jede Thätigkeit leer; erst das Ziel giebt dieser den Werth und jedes Ziel ruht auf den Gefühlen, mithin liegt in diesen der Werth der Arbeit.

44. Der nächste Rechtfertigungsgrund der Arbeit ist mithin, dass ohne sie das Leben nicht erhalten werden kann, und ohne sie die Mittel zu der Lust und zu dem sittlichen Handeln versiegten. Allein wenn dem Menschen auch ohne Arbeit die Güter des Lebens zufielen, würde die Arbeit für ihn eine hohe Bedeutung behalten. Denn sie gewährt in sich die Lust aus der Macht und steigert diese durch die Stärkung der Kräfte des Menschen überhaupt, wenn die Arbeit nicht einseitig betrieben wird. Sodann enthält jede Arbeit eine Unterbrechung des Geniessens, der Lust, und dies ist ihre bedeutendste Seite, die selbst dann bitter vermisst werden würde, wenn das Leben ohne Arbeit bestehen könnte. Die müssigen Reichen vermissen diese Unterbrechung ihrer Genüsse sehr schmerzlich. Beinah jeder sucht deshalb nach einer Arbeit. Ohne Arbeit tritt die Abstumpfung für die Genüsse des Lebens so stark ein, dass gerade die Reichsten deshalb am ersten zum Selbstmord schreiten.

45. Der letzte Umstand, welcher die Empfänglichkeit bestimmt, ist die Ausgleichung. Es ist damit ein zweifaches bezeichnet. Einmal wächst die Lust selbst nicht in demselben Verhältnisse mit der Ursache derselben. Fechner hat behauptet, dass, wenn die Ursache in geometrischer Progression wächst, die Lust nur in arithmetischer oder wie die Logarithmen jener wachse. Wenn dies Gesetz auch nicht in dieser scharfen Bestimmtheit bestehen mag, und wenn es auch nicht für alle Arten der Lust erwiesen werden kann, so bestätigt doch im Allgemeinen die Beobachtung dasselbe. Der zweite Thaler, den man in die Sparkasse einlegt, macht mehr Freude als später der hundertste, wenn man schon 99 Thaler darin hat. Der erste Orden macht glücklicher, als der zweite. Das Kommando über eine Compagnie macht dem jungen Offizier mehr Freude, als das spätere über ein ganzes Regiment.

46. Sodann liegt in dieser Ausgleichung, dass mit jedem Steigen einer Lust die Empfänglichkeit für die Lust überhaupt abnimmt, dagegen die für den Schmerz steigt, und umgekehrt. Eine aufmerksame Beobachtung der reichen und sogenannten glücklichen Menschen lässt dies leicht erkennen. Reiche Leute, Alle, denen es gut geht, sind für die Vermehrung ihrer Glücksgüter und der Genüsse des Lebens sehr unempfindlich; dagegen verletzt sie schon eine kleine Ursache des Schmerzes tief. Der Arme, der Bedrängte empfindet dagegen solche Kleinigkeiten gar nicht, wohl aber ist er sehr empfänglich für jede, auch die kleinste Ursache der Lust. Er empfindet dasjenige in einem hohen Maasse von Lust, was der Glückliche kaum bemerkt.

47. Diese beiden Gesetze, das der Ausgleichung und das der Abstumpfung, sind für die allgemeine Gleichheit des Glückes unter den Menschen von der höchsten Bedeutung. Die Wissenschaft hat bisher diese Bedeutung viel zu wenig beachtet. Aller Fortschritt in der Gestaltung und Verbesserung der Staats- und Gesellschafts-Formen ist seit Anbeginn wesentlich auf die allgemeine Gleichheit der Menschen gerichtet. Diese Gleichheit ist aber nur dann eine wahre, wenn sie eine Gleichheit des Glückes der Einzelnen enthält; denn das Glück, die möglichst hohe und dauernde Summe von Lust, ist das letzte Ziel, dem Alle nachstreben.

48. Alles, was der sociale Fortschritt hierfür zur Zeit erstrebt, ist aber nur eine Gleichheit in den Ursachen des Glückes, eine möglichst gleiche Vertheilung der Güter des Lebens. Die Gleichheit in diesem Punkte wird aber immer eine Unmöglichkeit bleiben. Die nicht zu hindernde Ungleichheit in den natürlichen, körperlichen und geistigen Anlagen und Kräften der einzelnen Menschen würde

diese äussere Gleichheit, selbst wenn sie einmal gewaltsam errungen sein sollte, schnell wieder zerstören. Die Aussichten für die allgemeine Gleichheit des Glückes wären deshalb sehr trostlos, wenn nicht die Natur durch jene beiden Gesetze dies Ziel längst in einem viel stärkern Maasse verwirklicht hätte, als alle Einrichtungen der Menschen je vermögen werden. Indem die Lust und das Glück nicht von einer, sondern von zwei Bedingungen abhängig sind, und indem die Wirksamkeit der einen in demselben Grade sinkt als die der andern steigt, muss das Produkt beider Faktoren, d. h. das Glück für Arme und Reiche, für Gesunde und Kranke, im letztern Ergebnisse das Gleiche sein. Die Ungleichheiten liegen für Alle nur in den kurzen Perioden, wo die Abstumpfung und Ausgleichung für die veränderten Umstände noch nicht sich ausgebildet haben.

49. Trotzdem dass die Erfahrung hierzu täglich die Beläge liefert, beharrt doch die gewöhnliche Meinung bis hinauf zu den höchsten Ständen dabei, das Glück nur in der einen Ursache, in den Gütern zu suchen und nur danach zu messen. Das Bestreben Aller geht heute wie vor Jahrtausenden nur auf Steigerung dieser Ursachen, auf Vermehrung der Güter; Tag und Nacht müht man sich darum, ohne zu bedenken, dass die Wirkung jedes Zuwachses hierin nach kurzer Zeit durch das Gesetz der Abstumpfung und der Ausgleichung des Glückes sehr bald auf das frühere Maass zurücksinkt. Wenn irgend jemand den Namen eines Communisten verdient, so ist es nicht der Mensch, sondern die Natur.

50. Nachdem hiermit das Wesen der Lustgefühle und der Empfänglichkeit des Menschen dargelegt worden, bleibt nur noch zu bemerken, dass das Denken bei dem durch die Lust bestimmten Handeln ebenso wohl helfend eintreten kann, wie bei dem sittlichen Handeln. In Folge der steigenden Erkenntniss der Naturgesetze ist der Mensch im Stande, die Folgen seines Handelns mit immer grösserer Sicherheit vorauszusehen. Wenn unter diesen Folgen sich schmerzliche befinden, so wird ihn dies von der Handlung zurückhalten; ja selbst wenn die Handlung ihm zunächst eine Lust gewährt, wird der in ihren Folgen enthaltene grössere Schmerz ihn zur Aufgabe der Handlung und Entsagung der Lust bestimmen. Ebenso wird der in einer Handlung zunächst enthaltene Schmerz ihn von der Handlung nicht abhalten, wenn in den spätern Folgen eine grössere Lust sich zeigt. Der Mensch ist daher auch im Stande, rein durch die Beweggründe der Lust und ohne alle Hülfe der sittlichen Gebote sein Handeln so einzurichten, dass er vor Schmerz und Schaden möglichst bewahrt bleibt und den nach den Umständen höchsten Grad von Glück

erreicht. Dies ist das kluge Handeln, was sich ebenso wie das sittliche Handeln zu festen Regeln ausbilden kann. Die Klugheit hat nur die Lust zum Ziele und bestimmt ihre Gebote nur danach; die Sittlichkeit hat nur die Erfüllung der sittlichen Gebote zum Ziele, ohne alle Rücksicht auf Lust und Schmerz.

51. Es ist daher ein falscher Vorwurf, wenn die Moralisten die Lust für das Unvernünftige erklären und die Vernunft nur in der Tugend finden. Das Denken und Ueberlegen kann ebenso wohl im Dienst der Lust, wie des Sittlichen geschehen. Die Klugheit hat dabei ihre Grade, wie die Sittlichkeit, d. h. sie ist bald mehr, bald weniger im Stande, die unmittelbaren Antriebe der nächsten Gefühle um der spätern Folgen willen zu bekämpfen. Wer das Handeln der Menschen vorurtheilsfrei betrachtet, wird bemerken, dass der grössere Theil alles Handelns durch die Beweggründe der Lust nach den Regeln der Klugheit bestimmt wird; die sittlichen Beweggründe für sich allein treten nur selten auf; es sind nur einzelne, besonders strenge Gebote, wo sie sich wirksam zeigen. Die Klugheit hat deshalb in dem wirklichen Leben eine ausgedehntere Wirksamkeit und Bedeutung, als die Sittlichkeit.

52. Es ist selbst wahrscheinlich, dass die Sitten und Gestaltungen des Lebens, das Eigenthum, die Verträge, die Ehe, die Familie, die Gemeinde, der Staat, wenn die Lust und die Klugheit hierbei die Menschen allein geleitet hätten, dennoch ebenso sich gebildet haben würden, wie sie gegenwärtig bestehen, obgleich die jetzige Gestaltung nicht auf die Lust, sondern auf die Gebote der Moral und des Rechts gestützt ist. Eine genaue Kenntniss der sittlichen Verhältnisse zeigt, dass sie im Grossen und Ganzen, auch abgesehen von ihrer sittlichen Natur, in sich die besten und passendsten Wege zum Glück enthalten. Ist diese richtig, so würde die Klugheit zuletzt zu denselben Wegen und Gestaltungen geführt haben. Je mehr das allgemeine Wohl auch das Ziel für die Mächte wird, welche die Quelle des Rechts und der Moral sind, desto mehr wird der Inhalt ihrer Gebote mit dem der Klugheit zusammentreffen, und es kann als Ziel der Entwicklung und des Fortschritts der Menschheit hingestellt werden, dass Recht und Klugheit, Pflicht und Lust dem Inhalt nach zuletzt in Eins zusammenfallen.

3. Die Achtungs-Gefühle.

1. Die Erkenntniss der Natur des Sittlichen ist von jeher dadurch sehr erschwert worden, dass man nicht mit der Beobachtung des einzelnen Sittlichen und seiner geschichtlichen Entstehung be-

gonnen hat, sondern durchaus nach einem Prinzip, als Erstem, verlangt hat, aus dem der besondere Inhalt sich in genetischer Weise entwickeln solle. Selbst Stahl hält dies noch für nothwendig, und es war natürlich, dass bei solchem Verfahren das Denken allein sich für fähig und berechtigt halten musste, dieses Prinzip zu finden. Aus diesem Grunde ist die Philosophie des Sittlichen noch gegenwärtig wenig über das hinaus gekommen, was schon die Griechen erreicht hatten. Noch heute besteht der Unterschied der Systeme nur darin, dass das Sittliche entweder auf das Prinzip der Lust oder auf das Prinzip der Vernunft gestützt wird. Epikur, Spinoza, die französischen Enzyklopädisten, Bentham halten an der Lust fest; Zeno, die Stoiker, Kant, Fichte, Hegel und alle Idealisten nehmen die Vernunft zum Prinzip.

2. Bei dem Sittlichen sind es wesentlich zwei Fragen, auf welche die Wissenschaft Antwort geben soll: 1) woher entnimmt das Sittliche seinen Inhalt und 2) woher entnimmt es seine Wirksamkeit auf den Willen. Das Prinzip der Lust bietet zwar in den äussern Ursachen derselben und in der natürlichen Wirksamkeit der Lust auf den Willen diese Antworten; allein es erreicht trotzdem das Sittliche nicht und gelangt nur zu einem System der Klugheit. Dies kann, wie oben gezeigt worden, in seinem Ausbau und Inhalt dem System des Sittlichen ziemlich gleichen, und diese Aehnlichkeit hat die Anhänger dieses Prinzips, namentlich Bentham, in ihrem Glauben, an dessen Wahrheit bestärkt. Aber diesem Prinzip widerspricht die von der Selbstwahrnehmung unzweifelhaft gegebene Thatsache, dass neben den Antrieben der Lust im Menschen noch ein anderer Beweggrund hin und wieder auftritt, welcher die Handlung um ihrer selbst willen fordert, ganz ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung für die Lust oder den Schmerz.

3. In Anerkenntniss dieser Thatsache wendeten die andern Systeme sich zu dem Prinzip der Vernunft, welches bei Hegel auch als der allgemeine Wille, oder als der substanzielle Wille bezeichnet wird. Allein im Willen ist an sich kein Inhalt; Hegel schiebt den Inhalt versteckt von aussen hinein; und ebenso ist die Vernunft nur ein Wissen und selbst das höchste Wissen ist noch kein Bestimmungsgrund für den Willen. Vernunft ist nur ein Denken; als solches kann es keinen Inhalt aus sich selbst entnehmen; die angebliche dialektische Entwicklung eines neuen Inhaltes ist oben als ein Taschenspielerstück nachgewiesen worden. So zeigt sich auch dieses Prinzip unfähig, die oben gestellten zwei Fragen zu beantworten.

4. Die wahre Lösung kann nur die Beobachtung bringen, indem

jener andere lustfreie Beweggrund näher untersucht und seiner Entstehung nachgeforscht wird. Der Seelenzustand, aus dem dieser Beweggrund, dieses Sollen hervorgeht, ergiebt sich dann allgemein als der Zustand der Achtung. Als Besonderungen dieser Achtung kennt die Sprache das Staunen, das Bewundern, die Ehrfurcht, die Andacht, die Anbetung, die Heiligung, das Aufgehen in die Herrlichkeit und Majestät eines Erhabenen und Heiligen. In diesen Zuständen ist die Seele nach allen ihren Elementen des Wissens, Fühlens und Wollens gleichsam gelähmt; die Wirksamkeit ihrer Lustgefühle auf das Wissen und Wollen ist gehemmt. Ein solcher Zustand tritt schon beim Anblick eines grossen Ereignisses in der Natur ein; wie bei der Wahrnehmung eines Erdbebens, eines starken Gewitters, einer fallenden Lawine, hoher Schneegebirge, stürzender Ströme, eines Sturmes auf dem Meere. Das Staunen, welches die Wahrnehmung solcher Ereignisse erweckt, ist keine Furcht, kein Schmerz und keine Lust; es tritt erst ein, wenn der Wahrnehmende ausserhalb der Gefahr steht oder diese vergisst.

5. Es ist vielmehr die ungeheure, in solchem Ereignisse enthaltene Kraft, welche dies Staunen erweckt. Eine solche übergrosse Kraft kann aber auch in der Gestalt einer Persönlichkeit auftreten und ihren Ausdruck in ihren Geboten finden. Diese Gebote werden dann mit einem ähnlichen Staunen, mit einer Achtung von den Andern empfangen und diese Achtung zeigt, gleich der Lust, eine Wirksamkeit auf den Willen; der von der Achtung Betroffene wird das Gebot jener Mächte aus Achtung vor ihnen erfüllen. Das Gebot solcher Mächte wird in einem solchen Zustande der Achtung befolgt, blos weil es von jener übermächtigen Persönlichkeit ausgeht, nicht aus Furcht oder Liebe, sondern ohne alle Beziehung auf die Folgen der Handlung und auf die eigene Lust. Solche mächtige Persönlichkeit wird damit für den Andern zur Autorität, und ihr Gebot ist ihm das Sittliche.

6. Dies ist die Entstehung des Sittlichen. Ein sachliches Prinzip für den Inhalt des Sittlichen ist deshalb nicht vorhanden. Das Gebot erhält seine sittliche Natur einfach dadurch, dass jene übergrosse Macht es so will. Alles Sittliche ist deshalb sachlich grundlos; es ist sittlich, nur weil die Autorität es gebietet. Alles Sittliche ist daher in seinem Inhalt nur positiv. Nicht blos das Recht, sondern auch die Moral ist positiv ihrem ganzen Inhalt nach. So ist das Gebot Gottes sittlich, weil es von Gott kommt; Gott gebietet es nicht, weil der Inhalt etwa schon vor seinem Gebote sittlich wäre; nein; erst durch die Aufnahme des Inhalts in sein Gebot

erhält er für den Menschen die sittliche Natur. Vorher ist der Inhalt weder sittlich noch unsittlich.

7. Als solche Autoritäten weiset die Beobachtung überhaupt viere für den Menschen nach: 1) die Autorität Gottes, 2) die Autorität des Fürsten, 3) die Autorität des Volkes, als einer Einheit und 4) die Autorität des Vaters gegenüber seinen noch unmündigen Kindern. Gott wird hierbei durch die Priester vertreten; die übrigen Autoritäten treten theils unmittelbar auf, theils haben sie ihre Vertreter in den Beamten, in den Volksvertretungen, in den Lehrern u. s. w. Insofern von diesen Autoritäten die eine die andere an Macht bedeutend überragt, wird jene selbst zu einer Autorität für die schwächere; so Gott für die Fürsten und die drei ersten Autoritäten für die vierte, den Vater. Die Autorität des Vaters ist überhaupt weniger Quelle für einen selbstständigen Inhalt des Sittlichen, als nur Mittel für die erste Begründung des Sittlichen im Kinde. Der Vater vertritt und vermittelt bei den Kindern die andern Autoritäten, so lange sie noch kein unmittelbares Verständniss für jene haben.

8. Aus den Geboten dieser Autoritäten setzt sich das Sittliche oder das Recht und die Moral eines Volkes zusammen. Indem das Sittliche nicht schon vor dem Gebot und auch nicht für die Autoritäten, als solche, besteht, kann der Inhalt der Gebote nur aus der Lust sich ableiten. Diese Lust ist aber nicht die der Untergebenen sondern die der Autoritäten; deshalb hat das sittliche Gebot an sich gar keinen Zusammenhang mit der Lust der Untergebenen und es ist zufällig, wenn es damit zusammentrifft. Erst wenn die steigende Bildung die Empfänglichkeit der Autoritäten für die Lust aus der Lust der Untergebenen, d. h. ihre Liebe für diese, steigert, oder wenn die Autorität des Volkes die mächtigere wird, wird in den sittlichen Geboten die Rücksicht auf die Lust der Untergebenen erkennbar.

9. Der Inhalt der bei einem Volke bestehenden Moral und des Rechtes bildet sich deshalb allmählig im Laufe der Geschichte, je nachdem die Gebote der Autoritäten ergehen und anwachsen. In den rohen Zeiten ergehen diese Gebote mehr vereinzelt und für einen bestimmten Fall; wie im alten Testamente und bei Homer häufig geschieht; später erheben sich die Autoritäten zu allgemeinen Geboten. Den gleichen Gang nimmt auch die Begründung des Sittlichen bei den Kindern. Den kleinen Kindern wird nur der einzelne Fall verboten; erst später kommen die Regeln. Die sittlichen Gebote sind bei Gott, dem Fürsten und dem Vater ausdrückliche; das Volk spricht dagegen seinen Willen meist in der gemeinsamen Sitte und in der Verachtung derer aus, welche diese Sitte verletzen.

10. Da in jedem Volke mehrere Autoritäten zugleich bestehen und diese selbst mehr oder weniger von einander unabhängig sind; da ferner nur die eigne Lust dieser Autoritäten bei jeder ihre Gebote bestimmt, so erklärt sich daraus das Lückenhafte und Unzusammenhängende in dem sittlichen Inhalt bei allen Völkern. Das Sittliche umfasst deshalb auch nie das ganze Gebiet des menschlichen Handelns; grosse Stellen darin bleiben der Lust und Klugheit überlassen und gleichen den Oasen der Wüste. Auch ist die Wissenschaft niemals im Stande, diese Lücken zu ergänzen, da ihr die Achtung gebietende Autorität abgeht. Dennoch hat sich in ihr aus Verkennung der Natur des Sittlichen, die Meinung gebildet, dass das Sittliche universell und ein System sein müsse; diese Meinung hat später auch auf die Autoritäten eingewirkt und sie oft zu einer bedenklichen Allgemeinheit und Codification ihrer Gebote veranlasst.

11. Da die Quelle des Sittlichen nur in der übergrossen Macht der Autoritäten beruht, so bleiben die Persönlichkeiten derselben nur so lange Quelle des Sittlichen, als sie diese Macht sich bewahren. Deshalb haben die Gebote, welche der Vater an seine erwachsenen Kinder erlässt, für diese keine sittliche Bedeutung mehr. Dasselbe gilt für den entthronten Fürsten und für einen Gott, an den nicht mehr geglaubt wird.

12. Auch so lange die Autoritäten ihre Macht bewahren, können ihre Gebote wechseln, da sie nur aus ihrer Lust hervorgehen. Aus diesem Wechsel in dem Willen und der Stellung der Autoritäten erklärt sich der Wechsel des Sittlichen selbst, nach Zeit und Ort. Dieser Wechsel trifft nicht etwa blos Nebendinge, sondern die wichtigsten Verhältnisse des Lebens. Die sittlichen Gebote in Bezug auf Sclaverei, auf Fremde, auf Knabenliebe, auf Tyrannenmord, auf Krieg, auf Unlöslichkeit der Ehe, auf Gewalt über Leben der Kinder waren bei den Griechen und Römern trotz ihrer hohen Bildung ganz andre als bei den modernen Völkern. Ebenso zeigt auch die Sittlichkeit verschiedener Länder für eine und dieselbe Zeit ähnliche Verschiedenheiten.

13. Selbst innerhalb desselben Volkes und derselben Zeit können die mehreren Autoritäten mit einander in Kampf gerathen und das Entgegengesetzte gebieten; ja dieselbe Autorität kann aus Willkür oder Unkenntniss Widersprechendes gebieten. Daraus entstehen die Collisionen innerhalb des Rechts und der Moral, welche später erörtert werden sollen.

14. So wenig, wie das Sittliche überhaupt aus einem sachlichen Prinzip abgeleitet werden kann, ebenso wenig besteht ein sachliches Prinzip für die Gränze zwischen Moral und Recht. Ihr Unterschied

ist nur ein äusserlicher. Wenn einzelne Gebote der Moral noch mit besondern Uebeln oder einem Zwange verbunden werden, welche den Widerspenstigen treffen sollen, so treten damit diese Gebote aus der Moral in das Recht über. Welche Gebote der Moral in dieser Weise zu verstärken sind, hängt eben so von dem Willen der Autoritäten ab, wie der Inhalt ihrer Gebote überhaupt. Die Geschichte zeigt deshalb ein fortwährendes Schwanken der Gränzen zwischen Moral und Recht.

15. Das Wesen des Rechts liegt in der Verbindung der sittlichen Beweggründe mit denen der Lust. Weil die Autorität der Wirksamkeit jener nicht vertraut, so nimmt sie letztere zu Hülfe. Diese Verbindung bildet den Begriff des Rechts. Ganz falsch ist die Unterscheidung Kant's, wonach nur das äussere Handeln den Gegenstand des Rechts bilden soll. Ein solches Abtrennen des äussern Handelns von seinem Beweggrunde ist unmöglich und das Recht beschäftigt sich beinahe in allen seinen Theilen auch mit dem innern Theile der Handlung und hat Mittel genug, auch auf diesen einzuwirken, wie die Lehre vom dolus, von der culpa, von der bona fides, von der Unzurechnungsfähigkeit, von den Ehescheidungsgründen, von den Pflichten der Vormünder und Beamten und viele andre Bestimmungen zeigen.

16. Das sittliche Handeln ist völlig frei von jedem, aus der Lust oder dem Schmerz entnommenen Beweggrund; selbst die Furcht vor den Strafen der Hölle und die Hoffnung auf die Seligkeiten des Himmels dürfen dabei nicht bestimmend einwirken. Es ist rein die Achtung, welche, durch die übergrosse Macht der Autorität in dem Menschen erweckt, dem Gebote der Autorität die Wirksamkeit auf den Willen ertheilt und das Handeln zu einem sittlichen macht. Die Achtungszustände bilden deshalb den geraden Gegensatz zu den Lustgefühlen. Beide gleichen den Polen eines Magneten.

17. In der Lust erhebt sich das Ich zu seiner höchsten Stärke; in der Lust fühlt das Ich sein Für-sich-sein im höchsten Maasse. In den Zuständen der Ehrfurcht, der Andacht, der Anbetung, der Zerknirschung will dagegen der Mensch in die Hoheit der Autorität versinken, er will in sie aufgehen; sein Ich soll als Besonderes nicht bestehen, sondern in die Majestät jenes Gebieters versinken und so zu einem Theile dieses selbst werden. Dies ist der Drang des Andächtigen, wie er so kräftig in den Psalmen und in den alten Kirchenliedern ausgedrückt ist. Dasselbe liegt in dem Anschauen Gottes, was dem Frommen in jener Welt verhiessen wird. Schon Plotin sagt (Ueber die Schönheit Cap. VII): »Derjenige ist nicht elend, der schöner »Farben und wohlgebildeter Körper nicht habhaft wird, noch der, wel-

»cher Macht und Fürstengewalt verlustig geht, sondern wer das Eine »nicht verlangt, um welches man alle Herrschaft der Erde von sich »werfen muss, um, wenn wir dies Alles von uns geschüttelt und mit »Füssen getreten, in das Anschauen des Göttlichen uns ganz zu ver»senken.« Hier ist der Gegensatz der Lust und der Ehrfurcht treffend gezeichnet. Denselben Zustand, wenn auch in geringerm Grade, enthält die Ehrfurcht vor dem Fürsten, vor dem Vater und die Achtung vor dem Willen des eignen Volkes.

18. Das wahre Beten des Christen zu Gott ist wesentlich nur ein Anbeten desselben; d. h. es ist kein Bitten um Güter oder Ursachen der Lust, sondern ein Versenken und Vergehen in die Hoheit und Heiligkeit Gottes. So das Vater-Unser. Wenn dies auch eine Bitte um das tägliche Brot mit enthält, so hat dies nur den Sinn der Erhaltung des Lebens um des sittlichen und gottgefälligen Handelns willen. Dasselbe gilt von dem wichtigsten Gebete der Mahomedaner. Es lautet: »Hier bin ich, o Gott, zu Deinem Dienst. Du hast keinen »Genossen, Dir allein ziemt Lob; von Dir kommt alles Gute. Dein »ist das Reich; niemand theilt es mit Dir.« — Ueberall ertönt in diesem Gebet nur die Ehrfurcht, nirgends ist ein Anklang an das Ich des Betenden und seine Lust. — Ebenso geht das Geständniss eines reuigen Verbrechers nur aus dem Zustande der Achtung vor dem Sittlichen hervor. Würde das Handeln des Menschen nur durch die Lust bestimmt, so wäre ein solches Geständniss widersinnig und unglaubwürdig; seine juristische Beweiskraft ruht nur auf der Macht der sittlichen Autoritäten über den Menschen.

19. Mit diesem Aufgehen in die Herrlichkeit und Hoheit der Autorität tritt in den Zustand der Achtung das Gefühl der eignen Erhebung ein. Allerdings fühlt sich der Mensch in der Achtung zunächst von der Majestät der Autorität niedergedrückt; das eigne Ich wird gebeugt; allein indem er das Gebot der Autorität vollzieht, ihr gehorcht, fühlt er sich damit selbst als einen Theil ihres Wesens; er nimmt damit an ihrer Erhabenheit Theil und seine anfängliche Erniedrigung verwandelt sich in Erhebung. Deshalb dehnt sich die Achtung, die zunächst nur den Autoritäten gezollt wird, auf alle die aus, welche durch ihr sittliches Handeln an dem Wesen der Autorität Theil nehmen, und deshalb achtet der sittliche Mensch seine sittlichen Nebenmenschen und auch sich selbst.

20. Stellt sich dagegen der Mensch diesen Autoritäten gegenüber, verweigert er die Vollziehung ihrer Gebote, lässt er sich trotz dieser von der Lust seines Ich's bestimmen, so erscheint solches Handeln der Uebermacht der Autorität gegenüber dem, von der Achtung

erfüllten Menschen als ein kleinliches, gemeines, als verächtlich; in seiner Schwäche verschwindet es gleichsam gegen die erhabene Macht der Autorität. Deshalb wird der unsittlich Handelnde verachtet. Diese Verachtung trifft auch das eigne Ich, der Mensch verachtet sich selbst, wenn er unsittlich gehandelt hat. Diese Verachtung ist aber nur eine Wirkung der gleichzeitig bestehenden Achtung vor der Autorität; die Verachtung seiner selbst tritt deshalb nicht sofort bei dem eignen unsittlichen Handeln ein, sondern erst, wenn die Lust wieder der Achtung gewichen ist.

21. So erklären sich diese besondern Zustände der Achtung, welche Kant so wunderbar fand. Achtung wie Verachtung seiner selbst und Andrer sind Zustände, welche ebenso frei von allem Lust- oder Schmerzgefühl sind, wie die Achtung vor den Autoritäten selbst. Indem die Selbstachtung aus dem Eins-Sein mit den erhabenen Autoritäten hervorgeht, enthält sie eine Ruhe, eine Sicherheit, welche durch menschliche Angriffe nicht erschüttert werden kann. Dies Gefühl ist aber keine Lust. Lustgefühle können wohl neben der Achtung bestehen, aber sie bleiben ihr selbst ein Fremdes. Mit den Zuständen der Achtung hängt auch die Vergebung zusammen. Indem der, welcher sittlich gefehlt hat, die Autorität oder den von ihm Verletzten um Vergebung bittet, liegt hierin nicht die Bitte um Erlass der Strafe, denn diese gehört in das Gebiet der Lust, sondern die Bitte um Wiederaufnahme unter die Geachteten.

22. Diese Selbst-Achtung und Verachtung ist das, was man Gewissen nennt. Wegen der sachlich grundlosen Wirkung des Gewissens auf das Wollen haben manche Systeme in dem Gewissen das wahre Prinzip des Sittlichen zu finden geglaubt. Allein das Gewissen ist in seinem Inhalt nur die Wirkung der Erziehung, des Lebens und der dabei aufgenommenen Gebote der Autoritäten. Das Gewissen ist an sich ohne Inhalt und nur dieselbe treibende Kraft, wie sie in der Achtung enthalten ist; bei dem Gewissen ist blos die Art der Entstehung seines Inhaltes verdunkelt. Als blos treibende Kraft hat das Gewissen keinen Inhalt, kein Ziel in sich selbst. Das Gewissen erhält diesen Inhalt vielmehr durch die, in der Erziehung und den Lebenserfahrungen verhüllten Gebote der Autoritäten. Das Gewissen ist deshalb zum Prinzip der Moral so untauglich wie die Vernunft, und es erklärt sich daraus, dass das Gewissen sich jedem Inhalt anschmiegt, der im Laufe der Zeit zu einem sittlichen erhoben wird, und seinen Inhalt ebenso wechselt, wie die Moral des Volkes wechselt.

23. Das Gewissen zerfällt in ein gutes und in ein böses

Gewissen. Das letztere namentlich bildet den Hauptinhalt vieler Kunstwerke. Es wird indess in ihnen, wie im Leben, das böse Gewissen nicht rein gefasst, sondern mit den Qualen der Angst, Unruhe, Sorge vor kommenden Strafen vermengt. Diese Zustände der Furcht und des Schmerzes gehören jedoch nicht zu dem bösen Gewissen und der Verachtung seiner, sondern stellen sich nur nebenbei mit ein. Da sie aber äusserlich mehr hervortreten, so hat die künstlerische Darstellung hauptsächlich sich an diese Begleiter des bösen Gewissens gehalten und die gemeine Ansicht vermengt beides mit einander.

24. Diese, hier versuchte Begründung der Sittlichkeit auf die blosse Macht der Autoritäten, diese Ableitung des sittlichen Inhalts und seiner Wirksamkeit auf den Willen aus einer Wirkung dieser Macht auf den Schwachen findet nothwendig an dem sittlichen Gefühle jedes unbefangenen Menschen einen heftigen Gegner. Je lebhafter dies sittliche Gefühl entwickelt ist, desto stärker wird es sich von dieser Auffassung verletzt fühlen. Es liegt in dem Wesen der Sittlichkeit, dass sie sich als das Höchste und Heiligste geltend macht. Die hier geschehene Ableitung derselben aus einer blossen thatsächlichen übergrossen Macht widersteht dem sittlichen Gefühl ebenso, wie die Ableitung des Wahren aus der blossen Nothwendigkeit der Fundamentalsätze dem Wissen widerstrebt. Die Philosophie will indess mit dieser Begründung des Sittlichen seine Natur auch nicht zerstören, sondern nur erkennen.

25. Der nächste Einwand, der sich bietet, ist, dass mit solcher Auffassung des Sittlichen der Gewalt und Tyrannei Thür und Thor geöffnet werde; dass das Recht selbst zur Gewalt umgewandelt werde. Allein dies thut diese Auffassung nicht für die Macht der von dem sittlichen Gebot Betroffenen; für diese bleibt vielmehr das Recht von der Macht getrennt und diese kann jenes nicht beugen. Auch die übergrosse, unermessliche, erhabene Macht der Autoritäten ist nicht schon das Recht, sondern nur die Quelle, aus welcher das Sittliche erst bei dem Menschen entspringt. Der einzelne Mensch ist, als solcher, keine Autorität; seine Gewalt kann deshalb kein Sittliches begründen, sondern bleibt, wo sie sich diesem entgegenstellt, das Unsittliche und Unrechte. Nur die erhabene Macht der Autoritäten steht über dem Sittlichen. Diese Autoritäten werden allerdings von Menschen dargestellt, aber ihre Stellung ist der Art, dass von selbst das Sittliche bei ihnen keine Anwendung finden kann; selbst die gewöhnliche Meinung erkennt dies da an, wo diese Autorität noch voll besteht.

26. Ein andrer Einwand wendet sich dagegen, dass der Inhalt des Sittlichen seine letzte Quelle in dem Belieben oder in der Lust

der Autoritäten haben solle. Dem sittlichen Menschen gilt die Pflicht und die Tugend als ein Ewiges, Heiliges, Unveränderliches. Aber so nothwendig dieser Glaube dem unbefangenen sittlichen Menschen ist, so wenig soll er hier zerstört werden; vielmehr wird hier nur die Quelle dieses Glaubens dargelegt. Noch ist es, trotz des Suchens seit Jahrtausenden, nicht gelungen, ein sachliches Prinzip der Sittlichkeit zu finden. Auch lehrt die Beobachtung, dass der sittliche Inhalt sich in einer steten, wenn auch leisen Veränderung befindet, die aber nach Jahrhunderten nicht blos Nebensächliches, sondern die wichtigsten Zustände des Lebens sittlich umgestaltet. Dieser Wechsel verträgt sich mit keinem sachlichen Prinzip und zeigt, dass ein solches nicht besteht.

27. Das Sollen der Ethik kann nur in der hier geschehenen Art aus dem Sein, aus dem Ist abgeleitet werden. Will man diese Ableitung nicht gelten lassen, so fällt die Ethik in das Bodenlose; denn das Sollen kann dann überhaupt aus dem Seienden nicht abgeleitet werden; und in sich selbst, ohne Stütze auf ein Seiendes, hat es weder einen Inhalt noch eine Macht auf den Willen. Selbst die Vernunft ist im besten Falle nur ein Seiendes in diesem Sinne; ihr Wesen als ein solches Seiendes reicht nicht zu, dass das, was in ihr ist, auch sein soll. Nichts in der Welt kann aus seinem Sein das So-Sein-sollen begründen. Nur die Uebermacht einer erhabenen Autorität kann ihr Wollen für den Menschen zu einem Sollen umwandeln.

28. Es kann endlich der Vorwurf erhoben werden, dass die hier gebotene Auffassung das Sittliche als ein Fremdes für den Menschen hinstellt, als ein ihm Aufgedrungenes, dem er sich nur zu unterwerfen habe; während doch in der Sittlichkeit gerade die Befreiung des Menschen, seine Erhebung über die Macht der Triebe und, wie Hegel sagt, seine Rückkehr in die Substanz des allgemeinen Willens enthalten sei. Allein die Gebote der Autoritäten schlagen nur die Sprödigkeit des Für-sich-seins des Ich's nieder; indem aber der Mensch das Gebot achtungsvoll in sich aufnimmt und vollzieht, tritt er selbst in die Hoheit der Autorität ein und fühlt sich als ein Theil ihrer. Das Gebot bleibt ihm dann kein Fremdes, kein Niederbeugendes mehr, sondern es gilt ihm nunmehr als sein eignes Wollen; die sittliche Erhebung und die Selbstachtung sind die unmittelbare Folge der ursprünglich nur durch die Uebermacht geweckten Achtung.

4. Die Freiheit des Willens.

1. Neben den Beweggründen der Lust und der Sittlichkeit bestehen keine weitern für den menschlichen Willen. Dies ist im Allgemeinen anerkannt; aber um so bestrittener ist die Frage, ob der Wille mit Nothwendigkeit an diese Beweggründe gebunden ist oder nicht. Es ist dies die Frage nach der Freiheit des Willens. Der Streit über dieselbe besteht nicht blos in den Systemen der Philosophie, sondern auch in den Religionen und in den Meinungen der Völker. Man hält da für die einzelne Handlung wohl an der Freiheit des Willens fest; allein daneben wird auch anerkannt, dass in dem Gange der Geschichte und in dem Handeln im Grossen und Ganzen feste Gesetze mit Nothwendigkeit walten; und ebenso wird im täglichen Leben fortwährend aus den Beweggründen auf das Handeln und aus dem Handeln auf die Beweggründe geschlossen, welches unmöglich wäre, wenn zwischen ihnen nicht eine feste und regelmässige Verbindung vorausgesetzt würde.

2. Dieses Schwanken über die Freiheit und Nothwendigkeit des menschlichen Wollens und Handelns ist auch in die Kunst eingedrungen. In den Dichtungen der alten und modernen Völker wird von beiden Auffassungen Gebrauch gemacht; ja, ein und derselbe Dichter betont bald die Freiheit, bald die eiserne Nothwendigkeit des menschlichen Handelns, je nachdem die eine oder die andere Auffassung für die gerade vorliegende Situation als die treffendere und ergreifendere sich darstellt. Indem mit der Frage der Freiheit des Wollens die höchsten Interessen sich verbinden, bildet sie einen der bedeutendsten Stoffe für die Kunst, und die Erkenntniss des Schönen fordert deshalb die Erörterung der hier auftretenden Zweifel.

3. Im gewöhnlichen Vorstellen bestehen zwei Definitionen der Freiheit des Willens. Nach der einen bilden die Beweggründe des Willens nur einen Reiz für denselben, dem er aber zu folgen nicht gezwungen ist; nach der andern kann der Mensch zwischen mehreren Handlungen wählen; in dieses Wählen können wird seine Freiheit gesetzt. Beide Auffassungen führen, wenn man nicht in Widersprüche gerathen will, zu denselben Grundgedanken, nämlich zu einem Wollen ohne Beweggrund, oder einem grundlosen Wollen, was in der menschlichen Seele neben dem durch Beweggründe bestimmten Wollen auftreten kann und auftritt.

4. Jener Reiz zum Handeln, welchen jeder Beweggrund erweckt, ist nichts andres, als ein bereits entstandenes Wollen, was aber noch zu schwach ist, oder durch andre Beweggründe oder Reize

gehemmt wird, und deshalb noch nicht zur That sich umsetzt. Ohne diese Hemmungen würde dieser Reiz, dieses Wollen nothwendig zur That führen; Wollen und Beweggrund sind daher auch bei der Annahme eines blossen Reizes mit Nothwendigkeit an einander gebunden. Ist nun das andere, hemmende Wollen ebenfalls durch Beweggründe bestimmt, so erhellt, dass der Begriff des Reizes wohl zu einem Streit unter mehreren Wollen führt, aber indem diese einzelnen Wollen sämmtlich an ihre Beweggründe mit Nothwendigkeit gebunden sind, kann dabei keine Freiheit des Willens herauskommen, wie Locke meint, sondern das Ergebniss bleibt streng innerhalb der Nothwendigkeit; das stärkere Wollen siegt und dies ist ebenso nothwendig an seine Ursache geknüpft, wie die schwächeren.

5. Um daher die Freiheit zu gewinnen, muss auch ein Wollen ohne Beweggrund in der Seele auftreten können. Indem ein solches sich den Reizen der Beweggründe entgegenstellt, sie überwindet, oder mit einem derselben sich verbindet und ihm zum Siege verhilft, ist erst der Entschluss und die That frei. Dasselbe gilt für die Wahlfreiheit. Das Wählen ist ein ausgeführtes Wollen; wenn dies für die einzelnen, in der Wahl enthaltenen Fälle lediglich durch Beweggründe bestimmt wird, kommt der Wille und das Wählen nicht aus der Nothwendigkeit heraus; der stärkere Beweggrund wird dann entscheiden. Soll daher das Wählen als das Zeichen der Freiheit gelten, so muss neben diesen verschiedenen, durch Beweggründe bestimmten Wollen, noch ein grundloses Wollen auftreten können, welches die Entscheidung giebt und dadurch das Wählen zu einem Akt des freien Willens macht.

6. Der Widerspruch, welcher in dem Reize und in dem Wählen enthalten ist, indem der Beweggrund danach den Willen bestimmen und auch nicht bestimmen soll, kann also nur dadurch beseitigt werden, dass man in der menschlichen Seele ein nothwendiges und ein grundloses Wollen voraussetzt, welche neben einander bestehen. Jenes wird durch die Beweggründe der Lust oder der Sittlichkeit mit Nothwendigkeit bestimmt; dieses tritt ohne allen Grund, frei, als ein reiner Anfang auf. Indem es das nothwendige Wollen überwindet, oder erst durch seinen Beitritt zu dem entscheidenden macht, sinkt erst dadurch diese Nothwendigkeit zu einem blossen Reiz herab; der Wille wird erst damit eine Macht zu wählen und das Wollen des Menschen erscheint erst dadurch frei.

7. Gegen die Annahme eines solchen grundlosen Wollens erheben sich jedoch erhebliche Bedenken. Die Selbstbeobachtung zeigt, dass jedem Wollen Beweggründe vorausgehen; bei allen wichtigen

Entschlüssen liegt dies klar zu Tage; allein auch bei den unbedeutendsten Handlungen, und selbst bei den einfachen Bewegungen der Hände kann eine aufmerksame Selbstbeobachtung leicht den Beweggrund entdecken, sollte er auch nur Eigensinn sein. Diese Ueberzeugung ist so allgemein, dass ein Handeln, für welches kein Beweggrund aufgefunden werden kann, als Zeichen der Geisteskrankheit gilt.

8. Auch bei dem Wählen gesteht jedermann zu, dass die getroffene Wahl unter Mehreren sich immer aus der grösseren Stärke des dafür vorhandnen Beweggrundes erklären lässt und wenn die Meinung daran festhält, dass die Wahl auch anders hätte getroffen werden können, so liegt dabei die stillschweigende Voraussetzung zu Grunde, dass jener Beweggrund durch stärkere hätte überwunden werden können; zumal die Beobachtung zeigt, dass die Stärke der Beweggründe oft durch die blosse Bewegung oder Stärke des Vorstellens oder der Aufmerksamkeit gemindert und gesteigert werden kann.

9. Wenn so schon die sorgfältigste Beobachtung gegen ein Wollen ohne Beweggrund spricht, so zeigt sich ein solches Wollen auch seinem Begriffe nach als ein blosser Zufall und die Freiheit selbst ist damit dem Zufall preisgegeben. Da in den meisten Fällen der Wille ganz klar dem stärksten Beweggrunde folgt, so bleiben für diesen grundlosen Willen nur einzelne Fälle übrig. Der Mensch ist also nicht immer frei, sondern nur in diesen vereinzelten Fällen und dabei unterliegt dieses Auftreten des grundlosen Wollens keiner Regel, keiner Berechnung; der Mensch selbst kann deshalb nie wissen, wann er frei handeln wird. Der Gegensatz des nothwendigen Handelns ist dann bei ihm nicht das freie, sondern das zufällige Handeln, und solche Freiheit wäre gar kein Gegenstand der Wissenschaft. Insbesondere wäre der Moral durch solche Freiheit nicht geholfen, vielmehr erscheint das zufällige Eintreten des grundlosen Wollens eher als eine Störung in der Wirksamkeit der sittlichen Beweggründe; es bleibt endlich bei solchem freien Wollen völlig ungewiss, ob es dem sittlichen Beweggrunde oder seinem Gegner zu Hülfe kommen werde.

10. Diese Schwierigkeiten haben die meisten philosophischen Systeme dahin geführt, an der Nothwendigkeit des Wollens festzuhalten und die Freiheit nicht in einem grundlosen Wollen daneben zu suchen, sondern sie in eine andere Bestimmung zu verlegen. So ist für Spinoza alles Wollen und Handeln der Menschen genau so in der Nothwendigkeit befangen, wie die Vorgänge in der Natur; seine Ethik gleicht einer Naturwissenschaft. Die Freiheit verlegt er nur in die Kenntniss der Gesetze des Wollens. Spinoza's Amor dei ist diese volle Kenntniss, welche den Menschen aus der Knechtschaft

befreit. Allein es ist darauf zu erwidern, dass das blosse Wissen von den Gesetzen des Wollens dessen Nothwendigkeit nicht aufheben kann, sondern nur dessen Vorausberechnung ermöglicht, ähnlich, wie man den Stand der Planeten im Voraus berechnen kann und diese deshalb doch nicht frei sind.

11. Kant und Schopenhauer gehen ebenfalls von der Nothwendigkeit alles Wollens aus; zur Freiheit kommen sie dann dadurch, dass sie die Erfahrung und den Zeitablauf nur für einen Schein erklären. Hinter diesem Schein steckt nach ihnen erst das wahre Ding an sich, welches hier der intelligible, zeitlose Charakter des Menschen sein und in welchem die Freiheit beruhen soll; die zeitlich ablaufende Reihe der einzelnen Handlungen, soll nur die blosse Erscheinung dieses zeitlosen, unveränderlichen, intelligiblen Charakters sein. Allein, abgesehen davon, dass diese Umwandlung der Zeit in einen blossen Schein eine ungerechtfertigte Annahme bleibt, ist nicht abzusehen, wie damit die Freiheit in den intelligiblen und zeitlosen Charakter kommen soll. Derselbe, als ein Fertiges, Unveränderliches, immer sich gleich Bleibendes hat gar keinen Boden für die Freiheit, die ohne Zeitablauf und Veränderung unmöglich ist. Dieser intelligible, zeitlose Charakter erscheint allerdings als die wahre Ursache des empirischen und des einzelnen Handelns; er trägt mithin die Schuld; allein frei kann er deshalb noch nicht genannt werden; vielmehr gleicht er dem Fatum, dem der Mensch unveränderlich unterworfen ist.

12. Fichte und Kant in seiner Kritik der praktischen Vernunft suchen dagegen die Freiheit in dem, nur durch das Denken bestimmten Wollen. Das durch die Lust bestimmte Wollen ist ihnen das unfreie; nur wenn das Wollen durch das Allgemeine, durch den Gedanken bestimmt werde, sei es frei. Indem sie das Kennzeichen des Sittlichen in diesem Allgemeinen und im Denken fanden, war ihnen damit das durch die Sittlichkeit bestimmte Wollen das freie, und das durch die Lust bestimmte Wollen das nothwendige. Allein abgesehen davon, dass das blosse Wissen und Denken niemals für sich und ohne Hinzutritt einer Lust oder einer sittlichen Regung, den Willen bestimmen kann, liegt die Freiheit des Willens offenbar nicht in der Art des Beweggrundes, sondern in dem Bande, was das Wollen und Thun an dieselben knüpft; ist dies Band ein unzerreissbares, so bleibt das Wollen unfrei, auch wenn der Beweggrund ein sittlicher oder ein blosser Gedanke ist.

13. Schelling und Hegel erkennen deshalb diese Nothwendigkeit des sittlichen Wollens offen an; sie suchen die Freiheit viel-

mehr darin, dass der Wille des einzelnen Menschen mit dem allgemeinen Willen bei dem sittlichen Handeln ein und derselbe ist. Der Wille wird deshalb nach ihnen bei dem sittlichen Handeln nur durch sich selbst bestimmt und ist deshalb frei, trotz seiner Nothwendigkeit. Der Gegensatz der Freiheit ist bei Hegel nicht mehr die Nothwendigkeit, sondern der Zufall, d. h. ein Geschehen, was sich nicht aus sich selbst bestimmt, sondern von Aussen, wenn auch nothwendig, bestimmt wird.

14. Allein auch diese Freiheit ist offenbar eine Verfälschung ihres wahren Begriffs. Danach wäre auch der Baum frei, so weit er sich rein nach den innern Gesetzen seiner Geltung entwickelt. Sobald das einzelne Wollen sich nach festen Gesetzen bestimmt, seien es auch die Gesetze seiner selbst, so ist vielmehr solches Wollen nicht frei; es kann ein sittliches sein, aber es ist kein freies. Hegel kennt zwar das letztere, und nennt es zum Unterschiede von seiner Freiheit die Willkür; allein anstatt sich mit den schwierigen Fragen ihrer Natur und Möglichkeit zu beschäftigen, gilt ihm das Dasein der Willkür auf Grund der Selbstbeobachtung (Hegel VIII. 41.) als ausgemacht und er begnügt sich damit, sie als unsittlich zu verwerfen und von der wahren Freiheit fern zu halten.

15. Wenn so der Philosophie es bisher nicht gelungen ist, der wahren Freiheit des Wollens einen Platz neben der Nothwendigkeit desselben zu verschaffen, so scheint es am natürlichsten, einfach bei dieser Nothwendigkeit zu verharren und jedes freie Wollen ebenso von der Seele abzuhalten, wie es anerkanntermaassen in den Gesetzen der Natur keine Freiheit giebt. Die Materialisten und die meisten Naturforscher haben sich auch dieser Auffassung entschieden zugewendet, und sie ist offenbar die, welche dem Wesen der Wissenschaft, die nur nach Gesetzen sucht, allein zusagt. Die langjährige Beschäftigung mit den Naturwissenschaften kann selbst dahin führen, dass ein Nicht-Nothwendiges Sein, oder ein Sein ohne Ursache als ein Undenkbares gilt.

16. Das Auffallende hierbei bleibt nur, dass alle Zeiten und alle Völker trotz dieser Schwierigkeiten, in welche der Begriff der Freiheit des Willens verwickelt, sich dennoch nicht haben abhalten lassen, mit Zähigkeit daran festzuhalten. Insbesondere sind es die Begriffe der Schuld, der Reue, der Busse, der Strafe, welche immer von Neuem wieder zur Freiheit des Willens hindrängen, da alle diese wichtigen und alltäglich in Wirksamkeit tretenden Begriffe ohnedem ihre ganze Bedeutung verlieren. Offenbar kann von Schuld an dem Morde bei dem Mörder nicht die Rede sein, wenn sein Wille zu

tödten von einem Vorgehenden ebenso nothwendig bedingt und daran geknüpft ist, wie die Bewegung der Kugel an die Entzündung des Pulvers. Es ist dann völlig gleich, ob die Hand, welche den Dolch in das Herz eines Andern sticht, von der stärkern Hand eines Dritten unwiderstehlich geführt wird, oder ob der Wille und Entschluss zum Morde von irgend einem Beweggrunde bestimmt wird; da er diesem ebensowenig, wie die Hand jener stärkern, widerstehen kann. Die Reue, die Busse verlieren ihre Bedeutung, wenn die That und der Entschluss dazu nicht mehr als frei gilt und die Strafe sinkt zu einer blossen Abschreckung, zu einem Mittel der Klugheit herab.

17. Es frägt sich daher, ob für diese Schwierigkeiten nicht noch eine andere Lösung zu finden ist, welche zugleich die Gegensätze, zwischen denen die Ueberzeugungen der Völker hin und her schwanken, auf ihre wahre Bedeutung zurückführt. Eine solche Lösung bietet allerdings die Philosophie; aber nicht die Philosophie des Seienden, sondern die Philosophie des Wissens, indem diese lehrt, dass der Begriff der Nothwendigkeit kein Seiendes bezeichnet, sondern nur eine Art des Wissens (Ph. d. W. 354). Die Nothwendigkeit steckt nicht in den Dingen, sondern nur in der Art, wie die Vorstellungen von ihnen in dem Wissen der Seele auftreten. Derselbe Gegenstand gilt dem einen als nothwendig, dem andern nicht. Die Sonnenfinsterniss ist dem Astronomen nothwendig, dem Bauer nicht. Ein Lehrsatz der Geometrie ist für den Schüler zunächst kein nothwendiges Wissen; erst wenn er den Beweis erkannt hat, wird es ihm ein nothwendiges. Die Erzählung eines Wunders giebt kein nothwendiges Wissen, aber dem, der das Wunder gesehen hat, ist sein Wissen und Glauben daran ein nothwendiges.

18. Die Gegenstände, das Seiende ändern sich nicht, mögen sie als ein nothwendiges erkannt sein oder nicht; die Nothwendigkeit kann nicht wahrgenommen werden; sie ist deshalb keine Eigenschaft, keine seiende Bestimmung der Dinge, sondern nur eine besondere Art, sie zu wissen. Das Wissen von den Dingen wird nur dann ein nothwendiges, wenn es auf Wahrnehmung oder auf einem Schlusse beruht; ohnedem ist dies Wissen kein nothwendiges, obgleich es den Inhalt des Gegenstandes in gleicher Vollständigkeit enthält.

19. Wenn sonach die Nothwendigkeit keine seiende Bestimmung der Dinge ist, so kann es auch die Freiheit nicht sein, als blosse Verneinung dieser Wissensart oder als blosse Verneinung des Grundes. Beide Begriffe sind nur verschiedene Arten, denselben Gegenstand zu denken; in der einen wird er auf Anderes im Wissen bezogen, in der andern nicht; aber der Gegenstand selbst wird davon in beiden

Fällen nicht betroffen. Die Folge dieses wichtigen Satzes ist, dass der Wille des Menschen weder frei, noch nothwendig ist, insofern man darunter eine seiende Bestimmung desselben versteht; ja dasselbe gilt auch von jedem andern Vorgange in der Seele und ebenso von allem Geschehen in der äussern Natur.

20. Dies Wegfallen der Nothwendigkeit im Sein hebt aber die Regelmässigkeit der Verbindungen nicht auf, welche in den Naturgesetzen ihren Ausdruck finden. Die Regelmässigkeit ruht nur auf der seienden Unterlage der Gleichheit und Allgemeinheit und ist als Beziehungsform von der Nothwendigkeit durchaus verschieden. Die Regelmässigkeit haftet am Gesetze; die Nothwendigkeit aber an dem einzelnen Fall, insofern er als unter dem Gesetz enthalten vorgestellt wird. Die höchsten Naturgesetze haben durchaus keine Nothwendigkeit in sich; das Gravitations-Gesetz könnte auch anders sein; es brauchte die Anziehung in ihrer Stärke nicht von der Entfernung bedingt zu sein. Die Nothwendigkeit beginnt daher erst in den besondern Anwendungen der obersten Gesetze auf einzelne Gebiete oder Fälle, und zwar wenn das Wissen sie als solche erkennt, welche unter das höhere Gesetz fallen.

21. Deshalb kann das einzelne Wollen des Menschen mit Regelmässigkeit seinem Beweggrunde zeitlich folgen, ohne dass diese Folge eine nothwendige ist. Die Nothwendigkeit steckt nur in dem Kopfe dessen, der diese zeitliche Folge des Wollens nach dem Beweggrund auf diese bestehende Regel bezieht und den einzelnen Fall als darunter gehörig erkennt. Es muss deshalb bei dem menschlichen Willen zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit unterschieden werden; die erstere kann bestehen und die letztere wird deshalb noch keine seiende Eigenschaft des Willens selbst, sondern bleibt nur eine Art, den Eintritt des Wollens zu wissen.

22. Mit dieser Unterscheidung zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit sind alle Schwierigkeiten in der Frage der Willensfreiheit gehoben und zugleich das Schwanken in dem Vorstellen der Völker erklärt. Für die Regelmässigkeit der zeitlichen Folge zwischen bestimmten Beweggründen und bestimmtem Wollen bietet die Beobachtung ebenso viel Anhalt, wie für die Regelmässigkeit in der äussern Natur. Auf derselben beruht die Menschenkenntniss, welche mit voller Sicherheit aus dem Handeln auf die Beweggründe und umgekehrt ihre Schlüsse zieht. Es bestehen deshalb für das Wollen und seine Verbindung mit den Gefühlen ebenso feste Gesetze, wie in der Natur, und wenn ihre Anwendung in dem einzelnen Falle schwieriger ist, so liegt es nur in der darin enthaltenen Verwickelung vieler Beweggründe und

in der Schwierigkeit, sie vollständig zu erkennen. Auf dieser Regelmässigkeit beruht die Möglichkeit, dass die Geschichte sich nach festen Gesetzen entwickelt und ebenso die Möglichkeit fester Charaktere, ja die Möglichkeit der ganzen Moral. Deshalb haben die Völker aller Zeiten an dieser Regelmässigkeit festgehalten.

23. Indem aber diese Regelmässigkeit keine Nothwendigkeit enthält, indem letztere keine seiende Bestimmung des Willens ist, hat die allgemeine Meinung ebenso Recht, wenn sie den Willen für frei erklärt, mit welchem Worte dann nur die Nothwendigkeit, als seiende Eigenschaft des Willens, abgelehnt wird. Die Selbstbeobachtung ist in ihrem vollen Rechte, wenn sie behauptet, dass von solcher Nothwendigkeit in dem Sein der Seele und in ihrem Wollen nichts zu finden sei. Es ist da nichts, als die zeitliche Folge des Wollens auf den Beweggrund und zwar in gleicher Wiederkehr bei gleichem Grunde; aber von einem eisernen Bande, was das Wollen an den Beweggrund klammerte, fühlt der Mensch nichts und bemerkt die Selbstwahrnehmung nichts und deshalb leugnet man mit Recht die Nothwendigkeit des Willens und nennt ihn frei.

24. Besteht diese seiende Nothwendigkeit nicht, so bleiben die Begriffe der Schuld, der Reue, der Busse und Strafe in ihrer vollen Gültigkeit. Es genügt dann, dass der Mensch ein vorgestelltes Ziel gewollt hat, um die darauf gerichtete That als seine That zu behandeln. Es besteht dann keine eiserne Kette, welche solches Wollen an ein Vorgehendes fesselte und die Schuld für die That von dem Wollen abwälzen könnte. Mit dieser Unterscheidung zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit lösen sich auch die Schwierigkeiten, in welche nach der christlichen Religion die Allwissenheit Gottes mit der Freiheit des Menschen geräth und welche die grössten Denker aller Jahrhunderte beschäftigt haben. Wenn in dem Wollen und Handeln der Menschen volle Regelmässigkeit wie in der Natur besteht, so kann Gott dasselbe mit voller Bestimmtheit voraussehen. Dennoch herrscht in diesem Wollen und Handeln der Menschen keine Nothwendigkeit; der Einzelne fühlt, dass sein Wollen keineswegs mit eisernen Banden an den Beweggrund gebunden ist.

25. Die Meinung der Menschen würde auch der Nothwendigkeit in dem Geschehen der äussern Natur entgegentreten, wenn sie den innern Vorgang dabei eben so sicher und vollständig wahrnehmen könnte, wie dies bei der Bestimmung des Wollens durch den Beweggrund, mittelst der Selbstwahrnehmung möglich ist. Nur wegen dieses Unterschiedes in der Sinnes- und Selbstwahrnehmung hält man bei dem

Wollen an seiner Freiheit fest, und lässt sich dagegen die Nothwendigkeit in der äussern Natur gefallen.

26. Diese hier gebotene Lösung der Frage wird allerdings nur langsam und schwer einen Eingang in das allgemeine Vorstellen finden. Das Volk und selbst die Gebildeten werden immer grosse Mühe haben, die Regelmässigkeit von der Nothwendigkeit zu unterscheiden; im täglichen Leben werden beide Begriffe fortwährend vermengt und es gehört eine längere Uebung im reinen Denken dazu, den Unterschied beider festzuhalten. Deshalb wird auch die Kunst zur Zeit von dieser Lösung keinen Gebrauch machen können. Aber die Kritik der Kunstwerke und die Wissenschaft des Schönen kann diese hier gegebene Auflösung der Widersprüche nicht entbehren, weil nur von diesem höchsten Gesichtspunkte aus die mannigfachen Formen richtig beurtheilt werden können, in denen die Kunst die Lösung des Räthsels, die Versöhnung der Freiheit mit der Nothwendigkeit, versucht hat.

5. Der Widerstreit zwischen Lust- und Achtungsgefühlen.

1. Da, wie im vorgehenden Abschnitte gezeigt worden, die Wirksamkeit der Beweggründe des Handelns durch die menschliche Freiheit nicht berührt oder geändert wird, so bleiben die Lust und die Achtung die beiden Pole, zwischen denen der Wille sich befindet und von denen er fortwährend angezogen oder bestimmt wird. Bald ist die Anziehung des einen, bald die des andern die stärkere. Damit soll nicht gesagt sein, dass ein Handeln, was durch die Lust bestimmt wird, deshalb allemal ein unsittliches sei, und dass umgekehrt das sittliche Handeln mit einem Schmerz verbunden sein oder gegen die Lust ankämpfen müsse. Vielmehr stehen beide Pole nur als solche, als Beweggründe im Gegensatze; dagegen kann der Inhalt des von ihnen Geforderten sehr wohl derselbe sein.

2. Es war der Fehler Kant's, diesen Gegensatz der Beweggründe zu einem Gegensatz des Inhaltes des Handelns zu steigern, und deshalb ein schmerzliches Handeln zur Bedingung des sittlichen Handelns zu machen. Schiller fühlte das Unnatürliche dieser Forderung und stellte sich dem entgegen; allein er gerieth in das entgegengesetzte Extrem, indem er nicht blos den Inhalt des Handelns von diesem Gegensatz befreien, sondern selbst die Beweggründe der Lust und der Achtung in einem verschmelzen wollte. Er sagt: »Statt zwei Prinzipien im Menschen feindselig gegenüber »zu stellen, müssen beide sich versöhnen.« Die Verwirklichung dieser Versöhnung ist nach Schiller die »schöne Seele.« Allein keiner

dieser Pole vermag sich mit dem andern zu vereinigen. Man kann nicht zugleich dieselbe Handlung aus Lust und aus Achtung verrichten. Auch vermag keiner dieser Pole den Willen dauernd festzuhalten. Es giebt Niemand, dessen Handeln auch nur innerhalb eines Tages lediglich von den sittlichen Antrieben, oder lediglich von den Lust- oder Schmerzgefühlen bestimmt würde.

3. Wenn hierbei der Fall eintritt, dass die Lust und das sittliche Gefühl in Gegensatz gerathen und das eine den Menschen zu einer Handlung treibt, von der das andere ihn abhält, so wird dieser Gegensatz die Quelle des Bösen. Die Systeme, welche das Sittliche von einem allmächtigen und allweisen Gott oder aus der Vernunft ableiten, gerathen bei dem Bösen in grosse Schwierigkeiten und sie sind genöthigt, entweder dem Bösen durch sophistische Wendungen die Realität abzusprechen und es als einen blossen Mangel oder eine Verneinung zu behaupten, oder sie müssen die Allmacht Gottes beschränken.

4. Bei dem hier aufgestellten Prinzip fallen diese Schwierigkeiten hinweg. Das Sittliche hat sich danach allmählig, im Lauf der Geschichte, durch die einzelnen Gebote der Autoritäten, die selbst Menschen sind, oder durch Menschen vertreten werden, gebildet. Die Welt und die Menschen und ihre Lust waren deshalb eher als das Sittliche und es gab in dieser Periode der Unschuld weder Gutes noch Böses, sondern nur Lust und Schmerz. Die Bibel erkennt dies in ihrer Lehre vom Paradiese an; ebenso richtig bezeichnet sie die Entstehung des Sittlichen. Es ist nur durch das Gebot Gottes, nicht vom Apfelbaum zu essen, in die Welt gekommen. Diese Handlung war weder schädlich noch nützlich; es ist also nicht Lust oder Schmerz die Grundlage des Sittlichen, sondern rein der Wille der Autorität, das Gebot Gottes. Erst mit solchem Gebote kommt das Sittliche in die Welt.

5. Wären die Beweggründe der Achtung vor den Geboten der Autoritäten oder das sittliche Gefühl so stark, dass keine Lust und kein Schmerz sie erschüttern könnten, so gäbe es nur Gutes und kein Böses im menschlichen Handeln. Allein die Achtung vor dem Gebot hat ihre Grade wie die Lust und so zeigt sich, dass die sittlichen Beweggründe von denen der Lust überwunden werden und das Verbotene dennoch gewollt und gethan werden kann. Das Böse hat also seinen Ursprung in der Lust, aber diese Lust ist nicht an sich das Böse, wie die christliche Lehre behauptet, sondern sie führt nur dann zum Bösen, wenn sie dem sittlichen Gebot sich entgegenstellt. Dieser Gegensatz ist kein nothwendiger, sondern ein zufälliger. Das sittliche

Gebot kann ebenso wohl mit dem, was die Lust fordert, zusammentreffen, wie ihr entgegentreten.

6. Das Böse ist als Verletzung der Moral die Sünde, als Verletzung des Rechts das Unrecht, das Vergehen und Verbrechen. Es zeigt sich bei allen Völkern mit einem Uebel verknüpft, bei der Sünde mit der Busse, bei dem Unrecht mit der Strafe. Die philosophischen Systeme bemühen sich, diese Busse und Strafe als eine, in dem Begriff des Bösen und Unrechten enthaltene, also nothwendige Bestimmung desselben darzulegen. Allein in dem Wesen des Bösen, des Unsittlichen liegt durchaus kein solches Uebel. So wenig wie das sittliche Handeln eines Lohnes bedarf, vielmehr dadurch verfälscht wird, so wenig bedarf das Böse eines Uebels, einer Strafe. Das Sittliche hat durchaus nichts mit der Lust und dem Schmerze zu thun; beide Gebiete sind völlig getrennt, das Sittliche wirkt rein und ausschliesslich durch die Achtung. Ist diese Achtung nicht stark genug, die Lust zu überwinden, so zeigt die böse Handlung die Schwäche der Autorität, aber es folgt nicht im mindesten, dass nun mit diesem Bösen auch ein Uebel verbunden sein müsse.

7. Das Uebel oder der Schmerz ist rein von natürlichen Gesetzen bedingt und diese Gesetze können durch die Gebote der Autoritäten nicht aufgehoben werden. Es ist deshalb rein zufällig, wenn an das Böse sich auch ein Uebel knüpft. Nun kann allerdings die mächtige Autorität gebieten, dass ein Uebel damit verknüpft werden solle, allein dieses Gebot ist dann ganz positiv; seine Verwirklichung hängt von dem Wissen und der Macht der Autorität und ihrer Gehülfen ab; auch kann diese Verknüpfung des Bösen mit dem Uebel leicht der Reinheit des sittlichen Gebotes bei den Untergebenen schaden; denn sie stellt die Beweggründe der Lust an Stelle der Beweggründe der Achtung. Bei dem Lohne der guten That erkennt man dies allgemein an; es wird auch bei der Strafe der bösen That gelten müssen.

8. Es ist deshalb unmöglich, aus dem Begriffe des Verbrechens die Strafe, als eine sittliche Nothwendigkeit abzuleiten, vielmehr widerspricht sie als ein Schmerz oder ein Uebel dem Begriffe des Sittlichen und vermengt es mit den Geboten der Klugheit und den Beweggründen der Lust. Nur wenn der Wille der Autorität ausdrücklich eine Strafe mit dem Verbrechen verbindet, kann jene eine sittliche Natur annehmen; es ist aber diese Verbindung durchaus positiv und kann aus dem Verbrechen an sich nicht abgeleitet werden.

9. Die Busse unterscheidet sich von der Strafe dadurch, dass sie ein Schmerz ist, welchen der Sündigende sich freiwillig auferlegt.

Indem die Sünde daraus hervorgeht, dass die Lust stärker wird, als die Achtung vor dem sittlichen Gebot, liegt in der spätern freiwilligen Uebernahme eines Schmerzes das reale Zeichen, dass die sittlichen Gefühle in dem Büssenden wieder die Oberhand über die Lust erhalten haben, und die Busse dient deshalb der Seele zur Beruhigung. Die Busse hat insoweit einen natürlichen Grund, selbst wo sie von den sittlichen Autoritäten nicht geboten ist. Wenn ein Verbrecher selbst nach der Strafe verlangt, so gilt sie ihm als eine solche Busse, welche ihm diese Beruhigung gewähren soll.

10. Abgesehen hiervon, muss die Wissenschaft des Rechts sich damit begnügen, dass die Strafe von den Autoritäten als ein dem Verbrecher aufzulegendes Uebel geboten ist. Dies Gebot genügt, wie in allen andern Gebieten des Sittlichen, auch hier zur sittlichen Begründung der Strafe und eine höhere Begründung ist unmöglich. Nur die falsche Meinung, dass der Inhalt des Sittlichen sich aus einem sachlichen Prinzip ableiten lasse, hat auch hier zu den sogenannten relativen und absoluten Strafrechtstheorien geführt, welche es unternehmen, die Strafe aus dem Begriffe des Verbrechens abzuleiten.

11. Das Wesen der relativen Theorien ist, dass sie ihre Gründe nicht aus dem Gebiet des Sittlichen, sondern aus dem der Lust und der Klugheit entnehmen. Die Strafe soll abschrecken, d. h. ihr Schmerz, oder die Vorstellung ihres kommenden Schmerzes soll der Lust aus dem Verbrechen hindernd in den Weg treten. Oder die Strafe soll zuvorkommen (Prävention), d. h. der Schmerz der erlittenen Strafe soll für die Zukunft wirken und der später auftretenden Lust zu andern Verbrechen entgegenwirken. Oder die Strafe soll vergelten, d. h. der Schmerz, welchen der Verbrecher zufügt, soll mit dessen eignem Schmerz vergolten und so die Gleichheit wieder hergestellt, die Rache befriedigt werden. Oder die Strafe soll bessern oder erziehen, d. h. sie soll die Empfänglichkeit für die Reize der Lust in dem Verbrecher für die Zukunft mindern und die für die Achtung des Sittlichen steigern.

12. Allen diesen relativen Straftheorien wird mit Recht vorgeworfen, dass sie nicht zureichen, die sittliche Natur der Strafe zu begründen, sondern höchstens nur ihre Nützlichkeit, ihre Zweckmässigkeit innerhalb des Gebiets der Klugheit zeigen. Es mag sein, dass der Gesetzgeber, die Autorität, sich durch solche Gründe bestimmen lässt, die Strafe zu gebieten; aber ehe ein solches Gebot von ihm ergeht, reichen diese Gründe nicht hin, das Recht zur Strafe zu begründen, und wenn das Gebot ergangen ist, sind diese Gründe

wieder überflüssig, ja verwirrend; weil das Recht zur Strafe für die der Autorität Untergebenen nicht aus den Gründen der Klugheit abgeleitet werden darf, sondern nur aus dem Gebote der Autorität.

13. Die absoluten Theorien erkannten diesen Fehler und suchten deshalb die Strafe als ein Recht unmittelbar aus dem Begriff des Verbrechens abzuleiten; allein die positive Natur des ganzen sittlichen Gebietes stand dem entgegen und diese Theorien bewegen sich deshalb in Künsteleien und Verfälschungen der Begriffe, um den Schein eines Beweises zu erlangen, dessen Schwäche leicht aufzudecken ist. Hegel macht in dieser Weise das Verbrechen zu einer Negation des Rechts an sich und die Strafe zu einer Negation dieser Negation, d. h. zu einer Wiederherstellung des Rechts.

14. Allein dem Verbrecher fällt es nicht ein, durch seine That das objektive Recht zu verneinen; nur die Lust treibt ihn in dem einzelnen Falle zum Handeln gegen das Gebot. Er will das objektive Recht mit seiner That nicht aufheben; sondern höchstens seiner Strafe für diesen einzelnen Fall entgehen. Indem er seine That verheimlicht, erkennt er selbst das Fortbestehen des Rechts und dessen Macht, trotz seines Verbrechens, an. Ebenso wenig ist die Strafe eine Aufhebung des Verbrechens; der Getödtete wird dadurch nicht wieder lebendig und das angezündete und verbrannte Haus nicht wieder aufgebaut. Selbst der böse Wille des Verbrechers wird dadurch nur in seltenen Fällen und nur zufällig geändert.

15. Die Strafe ist also nichts als ein Uebel, dessen sittliche Natur lediglich und allein auf dem Gebote der Autorität ruht, welche will, dass die Strafe mit dem Verbrechen verbunden sein solle. Welche Gründe die Autorität zu diesem Gebote geleitet haben, liegt ganz ausserhalb des sittlichen Gebietes; das sittliche Gebot gilt in allen Fällen für den Menschen nur, weil es von der erhabenen Macht der Autorität ausgegangen ist. Indem alle sittlichen Gebote sachlich grundlos sind, ist es verkehrt, für die Strafe dennoch nach solchen sachlichen Gründen zu suchen. Sie können dann nur aus dem Gebiete der Klugheit entlehnt werden, wie die relativen Straftheorien zeigen; aber damit ist das Gebiet des Rechts verlassen.

16. Ganz gleiche Gründe gelten für die Verbindung des Zwanges mit einzelnen sittlichen Pflichten oder für den Unterschied des Rechts von der Moral. Man hat auch hier versucht, aus einem sachlichen Prinzip die Erzwingbarkeit der Verbindlichkeiten innerhalb eines bestimmten Gebietes abzuleiten; allein auch hier hängt die Frage, ob gewisse Verbindlichkeiten erzwingbar sein sollen oder nicht, wie bei der Strafe, lediglich von dem Willen der Autoritäten ab; aus der

Natur der Pflichten kann dies niemals abgeleitet werden. Deshalb ist die Grenze zwischen Recht und Moral durchaus positiv und die Geschichte lehrt, dass die grössten Schwankungen darin geherrscht haben.

17. Insbesondere ist der Umstand, dass bei dem Rechte nur die äussere Handlung in Frage kommt und dass eine grössere Bestimmtheit in demselben herrscht, nicht das Erste, nicht der Grund, sondern nur die Folge des für einzelne Pflichten eingeführten Zwanges. Derselbe konnte sich natürlich nur auf die äussere Handlung erstrecken und die Frage seiner Anwendbarkeit erforderte nothwendig eine schärfere Begränzung der Pflichten, mit welchen er verbunden werden sollte. An sich ist auch im Rechte eine Handlung ohne Beweggrund unmöglich und in vielen Gebieten, wie bei dem dolus, der culpa, der bona fides, der Erfüllung vormundschaftlicher Pflichten u. s. w. ist selbst die Art des Beweggrundes auch im Rechte ein wesentliches Moment.

18. Wenn aus der Verletzung des Sittlichen weder nach dessen Begriffe, noch nach dem natürlichen Lauf der Dinge ein Uebel oder eine Strafe nothwendig folgt, so folgt auch aus der Erfüllung der sittlichen Gebote nicht, dass damit eine Lust oder ein Lohn verknüpft sein müsse. Weder die Autoritäten sind dazu genöthigt, noch kann von der Natur deshalb eine Abweichung von ihren Gesetzen erwartet werden. Es ist deshalb eine verkehrte Forderung, wenn die guten Menschen verlangen, dass sie auch die glücklichen sein müssen, und wenn sie nach einem jenseitigen Leben verlangen, damit dort die Missverhältnisse ausgeglichen werden, die auf dieser Erde zwischen der Sittlichkeit und dem Glück des Einzelnen bestehen.

19. Diese Forderung kann nur innerhalb einer Religion sich entwickeln, welche nicht blos einen allmächtigen, sondern auch einen alliebenden Gott anerkennt. Indem von diesem, als höchste Autorität, nicht blos das sittliche Gebot ausgegangen ist, sondern auch die Natur und die Menschen geschaffen und geordnet sind, ist eine solche Religion genöthigt, das sittliche Handeln auch mit der Lust und dem Glück zu verbinden, wenn der Schöpfer nicht selbst mit sich in Widerspruch gerathen soll.

20. Dieser Gedanke von der schliesslichen Verbindung der Lust mit dem sittlichen Handeln und der Strafe mit dem unsittlichen findet sich schon in den Religionen der Inder, Perser und Aegypter. Am stärksten ist er in der christlichen Religion betont und ihre Lehre von dem Leben nach dem Tode ist wesentlich eine Folge dieses Gedankens, da das irdische Leben keine genügende Verwirklichung desselben aufzeigt.

21. Diese Vorstellung, dass das gute Handeln dereinst belohnt und das schlechte bestraft werden müsse, ist so fest in die Ueberzeugung der christlichen Völker eingedrungen, dass die Philosophie, selbst als sie von der Religion sich trennte, dennoch an diesen Satz als einen selbstverständlichen festgehalten hat. Sie war damit genöthigt, entweder an dem Leben nach dem Tode festzuhalten, wie Kant gethan hat, oder den Begriff des Lohnes und der Lust zu verändern. Dieser letzte Ausweg ist jetzt der beliebteste. Nachdem die Stoiker und Spinoza hierin vorangegangen sind, wird jetzt allgemein gelehrt, dass die Tugend ihren Lohn in sich selbst habe.

22. Allein solche Meinung verwechselt die Ruhe, das Gefühl des Aufgegangenseins in die Majestät und Erhabenheit der Autorität mit der Lust und dem Glücke. Jener Zustand gehört zu den Zuständen der Achtung und hat weder mit Schmerz noch mit Lust etwas gemein, wie oben gezeigt worden ist (S. 118). Beschränkte sich jene Meinung auf diese Seelenruhe, welche das sittliche Handeln begleitet, so hätte sie Recht; allein sie versteht unter dem Lohn der Tugend mehr, eine wirkliche Lust, wenn auch von feinerer Art; und ebenso wird der Satz auch in dem gewöhnlichen Vorstellen gefasst.

23. Für diese Verbindung eines solchen Lohns mit der Tugend fehlt aber der Philosophie jeder Anhalt. Je weiter die Erkenntniss des Sittlichen vorschreitet, um so deutlicher erhellt, dass sittliches Handeln und Lust oder Glück zweien, durchaus getrennten Gebieten angehören, welche in keiner ursachlichen Verbindung stehen. Die Philosophie hat deshalb für den sittlichen, aber unglücklichen Menschen keinen Trost; sie steht hier viel ohnmächtiger da, wie die Religion. In dieser kann allerdings der Glaube und das Vertrauen auf die Weisheit und Liebe Gottes, auf einen Lohn in jener Welt einen mächtigen Trost gewähren, gegen den alles gegenwärtige irdische Leiden verschwindet; der Philosophie aber ist solcher Trost unmöglich, und sie darf sich nicht schämen dies einzugestehen.

24. Es wäre eine grosse Täuschung, wenn hier die Philosophie der Religion in der Macht zu trösten sich gleich stellen wollte. Sie kann nichts bieten, als die Wahrheit. Von dieser erfüllt, muss der Mensch wissen, dass Sittlichkeit und Glück durchaus verschiedene Dinge sind und sich von unmöglichen und unverständigen Forderungen fern halten. Die Philosophie kann nur darauf verweisen, dass das Glück unter den Menschen in weit höherem Maasse gleich vertheilt ist, als es die Ungleichheit der äussern Ursachen erscheinen lässt (S. 109) und dass der geschichtliche Fortschritt in dem Inhalte des Sittlichen dahin geht, sich mit den Gesetzen der Lust und der Klug-

heit in immer grössere Uebereinstimmung zu setzen, und damit jenen Gegensatz von Sittlichkeit und Glück zu mindern.

25. Indem die Kämpfe zwischen der Lust und den Geboten der Sittlichkeit zu dem Seelenvollsten der realen Welt gehören, werden sie zu den bedeutendsten Stoffen des Schönen und der Kunst. Während aber in dem realen Leben diese Kämpfe meist ohne Unterlass fortgehen, verlangt die Natur des Kunstwerks eine Lösung dieses Kampfes und einen beruhigenden Abschluss. Aus der Natur des Sittlichen folgt, dass dieser Abschluss im realen Leben nicht wohl anders geschehen kann als dadurch, dass das Sittliche den Sieg über die Lust davon trägt; denn das Sittliche und die Achtungszustände stellen sich über die Lustgefühle.

26. Allein in dem idealen Gebiete des Schönen besteht ein anderes Verhältniss zwischen Sittlichkeit und Lust, wie später gezeigt werden wird; es kann deshalb ein Kunstwerk unbeschadet seiner Schönheit dem Sittlichen eine andere Stellung anweisen, als es in der realen Welt inne hat. Ebenso wäre es ein Irrthum, wenn das Kunstwerk, so weit es einen Kampf der Autoritäten der Völker, Fürsten und Kirchengewalten darstellt, dem Sittlichen dabei dieselbe Bedeutung geben wollte, welche es für den Einzelnen hat. Diese Fragen werden später zur Erörterung kommen; sie zeigen, dass auch die Philosophie des Schönen die Darstellung des Sittlichen in sich aufnehmen muss, weil ohndem das Verhältniss des Sittlichen zum Schönen richtig zu übersehen unmöglich ist.

6. Der Widerstreit zwischen Lustgefühlen.

1. Bei der entgegengesetzten Natur der Lust und der Achtung erscheint ein Widerstreit zwischen beiden erklärlich; allein auffallender erscheinen solche Collisionen innerhalb der Lust oder innerhalb der Achtungszustände allein. Dennoch bestehen solche auch hier und es werden zunächst die Kämpfe zwischen verschiedenen Lustgefühlen zu betrachten sein.

2. Sie haben ihren Grund in den verschiedenen Arten der Lust und in der Verschiedenheit ihrer Ursachen. Wenn mehrere Ursachen der Lust zugleich vorgestellt werden und auf den Willen wirken, so richtet sich das Wollen auf alle; die Kraft des Menschen ist aber zu schwach, um sie alle zugleich zu erreichen und so erscheint jede Art der Lust als eine Beschränkung der andern; indem die Kräfte auf die Gewinnung der einen gerichtet werden, müssen die andern zurücktreten oder ganz aufgegeben werden. Es entsteht damit

ein Kampf des Willens, wie bei dem Zusammenstoss von Lust und Achtung; nur dass hier das Wollen auf beiden Seiten sich auf die Lust stützt.

3. So schwankt man, ob man zu einem Festmahle gehen soll oder in das Concert; es ist der Kampf der Lust aus dem Körper mit der Lust aus dem Schönen. So schwankt der Jüngling über die Wahl seines Berufes; es ist der Kampf verschiedener Neigungen und Hoffnungen. So ist der eifrige Gelehrte, der ein Buch vollenden will und zugleich seiner Familie leben will, im Kampfe seiner Lust aus dem Wissen mit seiner Lust aus der Liebe zu den Seinigen. In dem Gelehrten, dem eine Badereise verordnet ist, kämpft die Lust aus dem Wissen mit der Lust aus dem Leben. In dem geizigen Reisenden kämpft die Lust aus der Macht (aus dem Gelde) mit der Lust aus dem Reisen (Lust aus dem Wissen und aus der Schönheit).

4. Eine sorgfältige Selbstbeobachtung zeigt, dass dieses Zusammenstossen der Gefühle der Lust und des von ihnen erweckten Begehrens ununterbrochen im Menschen besteht. Vermöge der beschränkten Kraft im Menschen und seiner beschränkten Empfänglichkeit ist jede besondere Lust eine Schranke, eine Hemmung für die anderen. Ebenso heften sich an jede Ursache der Lust in der Reihe der ihr vorgehenden Mittel oder der ihr nachkommenden Folgen Ursachen des Schmerzes; indem nach der Lust gestrebt wird, werden somit auch diese Ursachen des Schmerzes wirksam, und so ist kein Handeln möglich, was nicht diesen Conflikt innerhalb der Lustgefühle in sich trüge.

5. Die Klugheit beschäftigt sich mit der Lösung dieser Collisionen. Sie erwägt, welche Lust grösser ist, als die andere, welche wahrscheinlicher ist, welche der Empfänglichkeit des Einzelnen mehr entspricht; sie vergleicht die Stärke des Schmerzes mit der Stärke der Lust und ertheilt hiernach ihre Rathschläge. Wo die Gebote der Sittlichkeit die Collisionen entscheiden, hört für den, der dem sittlichen Gebote Gehör giebt, dieser Widerstreit der Lustgefühle auf. Allein ein solches sittliches Gebot ist nicht immer vorhanden, die Moral selbst verweist oft auf die Klugheit und die Strenge der Untersuchung verlangt, dass das Sittliche hier zunächst bei Seite gelassen werde.

6. Die Gründe für die in solchem Widerstreite der Lust zu treffende Entscheidung sind eben angedeutet worden; allein so leicht diese im Allgemeinen anzugeben sind, so schwer ist ihre Anwendung im Leben. Der Einzelne würde deshalb innerhalb des Gebiets der Lust, wo er an die Klugheit verwiesen ist, sehr hülflos dastehen und

sehr oft das Falsche treffen, wenn nicht in der Sitte seines Volkes ihm ein Führer gegeben wäre, der ihn sicherer leitete als alle eigene Erwägung vermag. Diese Sitte ist nicht das Sittliche; sie hat es nur mit den Ausgleichungen innerhalb der Lust zu thun; aber da in diesen Sitten sich auch ein Wille des Volkes verkörpert, so hat diese Sitte eine Verwandtschaft mit den vom Volke, als Autorität, ausgehenden sittlichen Geboten und diese Verwandtschaft ist in den beinah gleichen Worten sinnig angedeutet.

7. Der Wille des Volkes ist in dem Sittlichen gebietend, in der Sitte aber nur rathend; deshalb wirkt nur jener die Achtung in dem Einzelnen und wird damit zu einer Quelle des Sittlichen. Man bemerkt den Unterschied Beider hauptsächlich daran, dass dem Uebertreter des vom Volke gebotenen Sittlichen die Verachtung trifft; während der Uebertreter der Sitte nur als ein Sonderling gilt. Die Sitte kann sich auch an das Sittliche heften, insofern sie die bestimmtere Gestaltung desselben im Einzelnen übernimmt, welche der gebietende Wille frei gelassen hat. So ist es sittlich oder Pflicht, alle Tage zu essen, um sein Leben zu erhalten; allein welche Stunden, welche Speisen ist Sache der Sitte.

8. Diese Sitten sind das Erzeugniss der Erfahrung und Erwägung von Jahrhunderten. Sie enthalten durchgehends eine tiefe Weisheit, welche in dem Schaden derer, die sie verlassen, zu Tage tritt. Sie gleichen den alten, grossen Heerstrassen über die Gebirge. Auch an diesen hat das Volk Jahrhunderte gesucht und probirt, um die Richtungen und Uebergänge zu finden, welche mit den geringsten Umwegen die Hemmnisse der Abgründe, der Ströme, der Höhen überwinden. Der fremde Reisende schilt oft auf diese Umwege, die von dem Ziele abzuführen scheinen; er verlässt wohl die Strasse, um die Höhe schneller zu erreichen; allein bald lehren ihn die Abgründe, die Sümpfe, in die er geräth, die Weisheit, mit der jene Strassen ausgewählt worden sind.

9. Dasselbe gilt für die Sitten des Landes. Viele Generationen haben die Collisionen der Lust, durch welche sie hindurchführen, erwogen und die mancherlei Wege für die beste Lösung erprobt, bis aus diesen Versuchen allmählig die beste Heerstrasse herausgefunden und zur Sitte des Volkes erhoben worden ist. Der Jüngling findet an diesen Sitten immer zu tadeln, bis die Erfahrung dem Manne ihre Weisheit erkennen lässt. Erst durch die Sitten ist der Weg durch das Leben leicht geworden. Der Einzelne würde keinen Schritt sicher thun können; die Ueberlegung des Für und Gegen würde kein Ende

nehmen, wenn nicht die vergangenen Geschlechter vor und für ihn gedacht und die Wege ihm gebahnt hätten.

10. Da die Empfänglichkeit für die unterschiedenen Arten der Lust im Laufe der Zeit bei jedem Volke sich ändert; auch die Mittel zur Erlangung der Lust durch den Fortschritt des Wissens sich ändern, so müssen auch die Sitten, welche nur der Lust dienen, sich ändern; ebenso wie die Strassen über die Gebirge sich mit Entdeckung der Dampfwagen geändert haben. Aus diesem beweglichen Elemente, so wie aus der Unerfahrenheit oder Originalität des Einzelnen entwickelt sich ein Kampf gegen die Sitte, welcher zu dem seelenvollern Realen gehört und damit von der Kunst viel benutzt wird. Während der Kampf zwischen dem Sittlichen und der Lust meist die Natur des Erhabenen annimmt, gehört der Kampf des Einzelnen gegen die Sitte zu den Stoffen des einfach-schönen und komischen Kunstwerkes.

11. Die Lösung solchen Kampfes, wie sie das Kunstwerk braucht, kann verschieden ausfallen. Die eine liegt darin, dass die Thorheit des Einzelnen in seinem Kampfe gegen die Weisheit der Sitte durch seinen Schaden zu Tage tritt; die andre kann das Falsche der veralteten Sitte gegenüber der von dem Einzelnen vertretenen neuen Zeit darlegen, indem die letztere den Sieg behält. Abgesehen von der Sitte, haben die Kämpfe innerhalb der Lust keine andre Lösung, als dass das unkluge Handeln die Folgen seiner Thorheit zu tragen hat.

12. Die Kämpfe verschiedener Arten der Lust können, wie die Kämpfe zwischen Sittlichem und Lust, innerhalb einer Person sich entwickeln; sie können aber auch von mehreren Personen geführt werden, von denen jede dann eine Art der Lust vertritt. So kämpft in Cabale und Liebe die Liebe des Sohnes mit dem Stolz des Vaters; in Romeo und Julie die Liebe beider mit dem Hass der Familien; in der Odyssee kämpft die Liebe der Kalypso mit dem Heimweh des Odysseus.

13. Zu den Kämpfen der Lust gehören auch die Kämpfe der Autoritäten, von denen das Sittliche ausgeht. Vermöge ihrer erhabenen Stellung werden sie von dem Sittlichen nicht selbst betroffen; ihre Gebote erzeugen nur das Sittliche für die Untergebenen; für sie selbst kann ihr Gebot kein Sittliches begründen, weil sie sich selbst kein Uebermächtiges und Erhabenes sind. Deshalb stehen die Kämpfe der Könige und der Völker ausserhalb der Regeln der Sittlichkeit; ebenso die Kämpfe der Kirche mit den Fürsten. Indem diese Kämpfe den Inhalt der politischen Geschichte enthalten, kann diese Geschichte nicht mit dem Maassstab der Moral gemessen werden; die Fürsten,

die Völker, die Kirchen stehen in ihren Thaten und Kämpfen, die sie als Autoritäten führen, ausserhalb der Gebote der Moral.

14. So anstössig, wie dieser Satz für das sittliche Gefühl erscheint, so haben doch alle grossen Geschichtschreiber ihn, wenn nicht ausdrücklich, doch stillschweigend anerkannt, indem sie sich enthalten, die grossen Männer und ihre Thaten nach der Moral zu messen. Statt dessen ist die Grösse ihrer Thaten, ihre Wirkung auf das Wohl (die Lust, das Glück) der Völker der Maassstab, nach dem das Urtheil über sie gefällt wird; viele Geschichtschreiber begnügen sich, einfach zu erzählen und nur die ursachliche Verbindung der Ereignisse blos zu legen.

15. Da indess diese Auffassung der Geschichte noch keine allgemeine Anerkennung gefunden hat, und das sittliche Gefühl des Einzelnen sich mit derselben aus Unkenntniss der Natur des Sittlichen nicht versöhnen kann, so befinden sich die Geschichtschreiber noch in einer üblen Lage. Sie sind über die Bedeutung des Sittlichen in der Geschichte sich selbst nicht klar; sie wagen nicht die Moral ausdrücklich zurückzustellen und doch fühlen sie, dass ihr Maassstab die grössten Männer zu Verbrechern stempelt. So schwanken viele von ihnen hin und her und ihr Urtheil ist bald auf Moral, bald auf das Wohl, bald auf die Lust gegründet, oder man hilft sich mit dem unklaren Gedanken einer doppelten Moral. So sagt Gervinus (Shakespeare I, 323): »Die ausgedehntere Verantwortlichkeit und Wirksam»keit des politisch Handelnden nöthiget zur Annahme eines andern »Moralgesetzes, eines andern sittlichen Maassstabes der Geschichte »gegenüber, als in Beziehung auf das private Dasein. Im öffentlichen »Leben werden Fehler zu Lastern erweitert und Verbrechen zu Feh»lern gemildert; die Mörder erscheinen in milderer sittlicher Schuld, »wenn sie als Träger höherer Zwecke erscheinen.« Das heisst mit den richtigen Worten: In der Politik gilt die Moral nicht.

16. Während die modernen Geschichtschreiber hier schwanken und im Nebel sich halten, hatten schon die alten römischen Juristen den Muth, auszusprechen: »Princeps legibus solutus est« und Machiavelli's Fürst ruht auf demselben Prinzip. Man hat dieses Prinzip als das Zeichen einer der Despotie verfallenen Zeit angesehen und Machiavelli's Buch nur mit Italiens besonderer Lage zu seiner Zeit zu entschuldigen gesucht. Allein auch Hegel hat dieselbe Lehre als den Gipfelpunkt seiner Philosophie des Rechts hingestellt. Er sagt mit dürren Worten (VIII, 424): »Die Weltgeschichte steht ausserhalb »des Gesichtspunktes der Gerechtigkeit und Tugend.« Schon Schiller und Schleiermacher stecken in einer ähnlichen Auffassung, indem

jener das Einswerden der Natur und der Vernunft als das höchste hinstellt und dieser sagt: »jedes ethische Wissen ist nur wahrhaft »philosophisch, insofern es zugleich physisch, und jedes physische, in»sofern es zugleich ethisch ist. In der Vollendung ist Ethik Physik »und Physik Ethik.« Allein während beide noch nicht den Muth haben, anzuerkennen, dass die Ethik nicht das Absolute ist, und beide sich mit einem Sollen der Identität von Geschehen und Ethik begnügen, stellt Hegel die Ethik offen als das Bedingte dar. Die Begründung seines Ausspruches bleibt allerdings bei ihm noch mangelhaft; sie ist nur in der hier gebotenen Auffassung möglich, wonach die Autoritäten zwar die Quelle des Sittlichen sind, sie selbst aber davon nicht betroffen werden.

17. Bei Gott bezweifelt dies noch heute Niemand; auch bei den Bewegungen der Völker, als Einheit, hat man wenig Bedenken; nur bei dem Fürsten sträubt sich gegenwärtig das sittliche Gefühl, weil man in dem Fürsten jetzt mehr den Menschen sieht. Allein trotzdem ist noch bis heute die rechtliche und sittliche Stellung der Fürsten voller Eigenthümlichkeiten, welche sie ganz ausserhalb des gemeinen Rechts stellen, ja selbst die Moral thatsächlich bei ihnen nicht voll zur Anwendung kommen lassen. Wenn der Satz, dass die Autoritäten von den sittlichen Geboten nicht betroffen werden, gegenwärtig bei den Fürsten keine volle Gültigkeit mehr hat, so liegt es nur daran, dass ihre Macht gesunken und die der Völker, als Autorität, in den kultivirten Ländern gestiegen ist. Je roher aber ein Volk noch jetzt ist, desto mehr hat dieser Satz auch für den Fürsten noch seine Gültigkeit.

18. Aus dieser Stellung der Autoritäten über dem Sittlichen erklärt sich die eigenthümliche Natur des Völkerrechts, welches versucht, ein Recht für diese Autoritäten aufzustellen. Es benutzt einzelne Rechtstitel aus dem Privatrecht, wie z. B. den Vertrag, um sie auf dieses Gebiet zu übertragen, und wird dabei von der öffentlichen Meinung unterstützt. Dennoch hat noch nie ein Volk oder ein Fürst angestanden, diese Vorschriften des Völkerrechts zu verletzen, sobald das Wohl seines Volkes oder seiner Dynastie es erforderte und die Verhältnisse eine Aussicht auf Erfolg gewährten. Wurde der Erfolg wirklich erreicht, so war auch die öffentliche Meinung stets auf ihrer Seite und höchstens die besiegte politische Partei hielt den vermeintlichen Rechtsstandpunkt fest, bis der Verlauf der Zeit auch sie zum Schweigen brachte. Dass die Moral auf die Autoritäten keine Anwendung finden kann, liegt schon darin, dass das Wohl des Volkes als das höchste Gesetz hier allgemein anerkannt ist, also die Klugheit

offen an die Stelle der Sittlichkeit gestellt ist. Schleiermacher hatte deshalb den richtigen Gedanken, wenn er auf dem Gebiete des Sittlichen für jede Nation das Recht in Anspruch nahm, rein aus sich selbst das Sittliche zu bestimmen und jeder Nation das Recht absprach, die Sittlichkeit einer andern nach ihrer eignen »corrigiren« zu wollen. Nur ist die Begründung bei Schleiermacher ganz ungenügend und deshalb vielfach angefochten worden.

19. Das Handeln und die Kämpfe der Autoritäten gehören zu den wichtigsten Stoffen der Kunst, insbesondere des Erhabenen in ihr, wie später gezeigt werden wird. Die Lösung dieser Kämpfe hat für den Künstler grosse Schwierigkeiten, weil die öffentliche Meinung über die Geltung der Moral in diesem Gebiete noch schwankt. Die Dichter haben deshalb auch hier den Sieg des Sittlichen oft als Lösung gewählt; allein die grössten Dichtungen und die ältesten sind von dieser Einmischug des Sittlichen am freisten und stützen die Lösung entweder auf die grössere Lust (das Wohl, die Grösse des Vaterlandes) oder auf die blinde Nothwendigkeit (das Fatum) oder auf den Willen der Gottheit, als der höchsten Autorität.

7. Der Widerstreit zwischen Achtungsgefühlen.

1. Die Kämpfe und Collisionen der Beweggründe bestehen auch innerhalb des sittlichen Gebietes allein und die Erklärung und Lösung derselben hat für alle jene Systeme Schwierigkeit, welche das Sittliche aus der Vernunft, oder aus den Geboten eines allwissenden und allweisen Gottes ableiten. In beiden Fällen widersprechen solche Collisionen dem Prinzip. Man sucht deshalb dieselben nur als eine irrthümliche oder mangelhafte Auffassung der wahren Regeln darzustellen.

2. Hegel erkennt indess ihr Dasein offen an; er sucht sie damit zu rechtfertigen, dass die Idee oder der Wille, als Substanz, sich besondern müsse; damit gerathe er allerdings in den Gegensatz; allein daraus folge nur, dass solche Besonderung in die Allgemeinheit der Idee zurückgenommen werden müsse. Diese dialektische Begründung Hegel's fällt, wenn das Prinzip der Entwicklung überhaupt keine Wahrheit hat. Es verletzt hier um so stärker, als der Mensch in dem Handeln sich zur Bestimmtheit entschliessen muss, als nichts Grosses ohne Einseitigkeit vollbracht werden kann. Dennoch soll der Mensch, der solches vollbringt, untergehen, weil diese einseitige Besonderung der Allgemeinheit der Idee widerspreche.

3. Für ein System, welches das Sittliche aus den Geboten der Autoritäten ableitet, wie hier geschehen ist, fallen diese Schwierig-

keiten hinweg. Es ist vielmehr dann natürlich, dass die vereinzelten, und von verschiedenen Autoritäten ausgehenden Gebote, aus welchen sich allmählig das Sittliche zusammensetzt, in Gegensätze und Widersprüche mit einander gerathen. Innerhalb des Rechts sind diese Widersprüche eine bekannte Sache; die Rechtswissenschaft verdankt ihnen ihre Entstehung, und ihr Hauptgeschäft besteht in der Ausgleichung dieser Widersprüche und Dunkelheiten der Gesetze. Innerhalb der Moral scheinen sie nur deshalb weniger vorhanden zu sein, weil deren Gebote unbestimmter gefasst sind und der fehlende Zwang die Widersprüche weniger zum Vorschein kommen lässt.

4. Näher betrachtet, enthält aber die Moral solcher Widersprüche und Collisionen weit mehr als das Recht. Indem die Moral sich bei ihrer Fortbildung auf das Gebot allgemeiner Tugenden beschränkte, hat sie damit alle Anwendbarkeit auf die einzelnen Fälle im Leben verloren. Alle Tugenden gebieten nicht mehr bestimmte Handlungen, sondern setzen nur Ziele, welche verfolgt werden sollen. So ist die Sorge für das Leben, für die Gesundheit zu einer Tugend erhoben; ebenso der Erwerb von Kenntnissen, die Ausbildung der körperlichen und der geistigen Kräfte; ebenso die Sorge für das Vermögen, dessen Erhaltung und Vermehrung. Neben dieser Sorge für die eignen Güter wird in der Tugend der Liebe und der Wohlthätigkeit die gleiche Sorge für diese Güter der Andern zur Pflicht erhoben.

5. Es erhellt von all' diesen Tugenden, dass jede einzelne der andern hinderlich und hemmend ist und sein muss. Ich kann nicht für mein Vermögen sorgen, wenn ich für Andre sorgen soll; ich kann mein Leben nicht schonen, wenn ich das eines Andern retten soll; ich kann nicht die eine Anlage, die eine Kraft in mir ausbilden, ohne die Zeit der andern zu ihrer Ausbildung zu entziehen. Diese Ziele der Tugenden sind im Grunde dieselben, wie die der Lust. Bei dieser ist der Gegensatz, in dem diese Ziele stehen, bereits dargelegt worden; er bleibt ungeändert, wenn auch diese Ziele zu sittlichen erhoben werden.

6. Die Ziele der einzelnen Tugenden gleichen daher verschiedenen Punkten in dem Umringe eines Kreises, in dessen Mittelpunkt der Mensch sich befindet. Die Moral heisst ihn mit ihrer Tugendlehre alle diese Ziele zugleich verfolgen. Indem er aber dem einen sich zuwendet, entfernt er sich nothwendig von den andern. Dies gilt auch von einzelnen, bestimmter gestalteten Tugenden; wie von der Tapferkeit, Mässigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheitsliebe, Wohlthätigkeit, Demuth, Gefälligkeit, Höflichkeit, Sparsamkeit, Fleiss u. s. w. Die Wahrheits-

liebe muss der Höflichkeit weichen; die Sparsamkeit collidirt mit der Wohlthätigkeit, die Tapferkeit mit der Mässigung, die Gerechtigkeit mit der Nächstenliebe u. s. w.

7. Es sind dies auch nicht einzelne seltene Collisionsfälle, wie man sie als Curiosa in der Moral der Jesuiten behandelt findet; vielmehr ist der Mensch ununterbrochen in diesen Collisionen. Wenn dies im Leben weniger bemerkt wird, so liegt es nicht an den Geboten der Moral, sondern an dem Beispiel, an der Ausübung der Tugenden im Leben, wodurch die Gränzen einer jeden in Bezug auf die andern gezogen werden. Zu einer auf das Leben unmittelbar anwendbaren Moral gehört nicht blos das Eine, dass die sittlichen Ziele in Form von Tugenden, oder Pflichten oder Gütern hingestellt werden, sondern auch das Zweite, dass jeder Tugend die Gränzlinie gezogen werde, die sie gegenüber den andern, durch sie beschränkten Tugenden innezuhalten hat.

8. Dieser zweite wesentliche Bestandtheil der Moral fehlt aber in allen Lehrbüchern und in allen Religions-Quellen. Es ist nichts leichter, als die einzelnen Tugenden in Predigten und Büchern zu preisen und dem Menschen zu empfehlen. Indem man dabei immer nur ein Ziel, eine Tugend vor Augen hat, verschwinden die Gegensätze, in denen sie mit den andern steht. Man ist in der Kirche fest entschlossen, nach diesen Anpreisungen einer Tugend zu handeln, aber so wie man auf den Markt des Lebens zurücktritt, spürt man, dass neben diesem einen Ziele noch hundert andre bestehen, welche alle die gleichen Ansprüche machen, und welche der Prediger nicht beachtet hat. Die Lehre ist daher erst dann vollendet, wenn sie zugleich zwischen diesen, in einander greifenden Gebieten der Tugenden die Gränze zieht, über die hinaus die eine der andern weichen muss und ohnedem nicht mehr Tugend bleibt.

9. Aristoteles bemerkte die Nothwendigkeit dieser Begränzung und hierauf beruht sein Ausspruch, dass die Tugend nur ein Mittleres zwischen zwei Extremen sei. Allein mit diesem Ausspruch ist nur die Nothwendigkeit der Begränzung an sich anerkannt, aber die Gränze selbst nicht gegeben. Denn, da die Extreme selbst keine Gränze haben, so ist von ihnen aus keine Mitte zu bestimmen; auch soll nach Aristoteles die Tugend nicht immer in der Mitte, sondern mitunter dem einen Extrem näher stehen, als dem andern.

10. Indem die Lehrbücher der Moral in jenen Tugendzielen gleichsam nur die elementaren Kräfte innerhalb der sittlichen Welt festsetzen, verabsäumen sie das Andre, was die Natur in ihren Organismen den elementaren physischen Kräften hinzugefügt hat und

wodurch diese erst vermögen, eine Gestaltung zu erzeugen. In der Eiche, in der Pappel, in dem Hunde, in dem Pferde sind dem Kampfe der physischen und chemischen Kräfte und Stoffe bestimmte Gränzen gegen einander gezogen; nur so verschwindet das Chaos und es entstehen feste Gestalten.

11. Aehnliches hat nun innerhalb der sittlichen Welt zwar nicht die Lehre, aber das Leben gethan, indem es in den Gestalten des Eigenthums, des Vertrages, der Gesellschaft, der Ehe, der Familie, des Staates jenen allgemeinen Kräften, welche die Tugenden enthalten, gewisse Gränzen gezogen hat, aus denen dann diese Gestalten hervorgehen und in denen der Mensch mit Zuhülfenahme der Anschauung des einzelnen Handelns den Anhalt findet, um die, in der Lehre fehlende Begränzung der allgemeinen Tugenden ziehen zu können. Die Lehrbücher der Moral haben zwar versucht, auch diese sittlichen Gestalten in ihre Darstellung aufzunehmen; allein sie vermochten es nur in allgemeinen Geboten und geriethen damit wieder in denselben Fehler, den ihre allgemeine Tugendlehre an sich trägt.

12. Während diese Begränzung der Tugenden erst der Moral ihren bestimmten Inhalt giebt, kann dennoch diese Begränzung niemals aus diesen Tugenden selbst abgeleitet werden. Es ist unmöglich, aus der Tapferkeit allein zu entnehmen, wo sie in Tollkühnheit übergeht, oder zur Feigheit herabsinkt; es ist unmöglich, aus der Wirthschaftlichkeit für sich abzuleiten, wo sie in Geiz oder in Verschwendung sich umwandelt. Dies gilt für jede Tugend. Es erhellt also, dass die Begränzung der Tugenden ebenso positiv ist, wie die sittlichen Gebote überhaupt. In diesem Sinne sagt Schleiermacher: »Die sitt-»lichen Empfindungen gehören zu den rein individuellen; denn es »scheint nur so, dass jeder von dem Eindruck einer Handlung ebenso »sittlich affizirt werden solle, wie der andere; vielmehr verlangen wir »nicht, dass ein barbarischer Mensch sittlich ebenso empfinden solle, »wie wir. Es lässt sich deshalb für das Sittliche keine allgemeine »Regel festsetzen« (System der Sittenlehre S. 51). Der Fehler bei Schleiermacher ist nur, dass er die Quelle dieser Schwierigkeit nicht erkennt und deshalb auch das »Individuelle« im Sittlichen viel zu sehr übertreibt.

13. Der Wechsel in dem Inhalt des Sittlichen nach Ort und Zeit entspringt hauptsächlich aus der Verschiebung dieser Gränzen zwischen den einzelnen Tugenden. Diese selbst bleiben immer bestehen, aber indem bald die eine, bald die andre einem Volke je nach der Zeit und Lage als die wichtigere erscheint, wird ihre Geltung und ihr Gebiet auf Kosten der andern ausgedehnt. So beschränkte im Alterthum

die politische Tugend viel mehr die Privattugenden, wie gegenwärtig; so hatte die Tugend der Tapferkeit und der Dienst der Frauen im Mittelalter ein grösseres Gebiet, als jetzt, wo sie von den Tugenden des Fleisses, des Vermögenerwerbes erheblich beschränkt worden sind Die Meinung, dass die Moral einen ewigen und unveränderlichen Inhalt habe, ist vorzüglich dadurch entstanden, dass jene Tugenden dem Namen nach bei allen Völkern und zu allen Zeiten sich finden. Allein man übersieht, dass durch die wechselnde *Begränzung* dieser Tugenden die ganze Moral sich änderte, obgleich die Namen dieser Tugenden unverändert blieben.

14. In der *Art der Begränzung* der einzelnen Tugenden ist deshalb das Wesen der sittlichen Zustände eines Volkes enthalten. Je nachdem diese Gränzen gezogen sind, kann trotz der gleichen Tugenden das Entgegengesetzte sittlich werden. Deshalb kann mit Verschiebung dieser Gränze jede Handlung als eine sittliche dargestellt werden; denn ihr Ziel fällt immer unter irgend eines, welches die allgemeine Tugendlehre für gut erklärt. Indem man den Jesuiten-Grundsatz verwirft, dass der Zweck das Mittel heilige, erkennt man damit an, dass jede Tugend in der Sittlichkeit eines Volkes ihre bestimmte Gränze gegenüber den andern habe, über die hinaus, sie zum Laster wird. Jener Grundsatz der Jesuiten verleugnet nicht die Tugenden an sich, sondern nur ihre feste Begränzung; nur diese hebt er auf und überlässt sie dem Belieben des Einzelnen. Indem die Sittlichkeit aller Völker sich gegen diesen jesuitischen Grundsatz empört hat, erhellt, dass der Inhalt und das Wesen der Moral nicht in den Tugenden an sich, sondern nur in ihrer besondern *Begränzung* enthalten ist.

15. Diese, in den Lehrbüchern der Moral fehlende Gränze wird nun von der Autorität des Volkes und den übrigen-Autoritäten dadurch gezogen, dass *wirklich gehandelt* wird und dass dieses bestimmte Handeln von dem Volk, dem Fürsten, dem Vertreter Gottes als das Sittliche oder Unsittliche anerkannt, gebilligt oder gemissbilligt wird. Damit ist die Gränze in dem einzelnen bestimmten Handeln erkennbar gemacht und aus der Beobachtung dieses Handelns, so wie aus der Anweisung der Eltern und Lehrer für den einzelnen Fall bildet sich jener sittliche Takt, jener Instinkt des Maasses, in dem jede einzelne Tugend nach der Sitte der Zeit zu halten ist.

16. Diese, durch das Leben und Handeln des Volkes gezogene Begränzung kann sich indess nur für *oft wiederkehrende* Handlungen gleicher Art erkennbar herausstellen. Für aussergewöhnliche, *ausserordentliche* Fälle fehlt dieser Anhalt, weil vorhergegangene ähnliche Fälle fehlen. In solchen Fällen tritt nun jener Mangel der

allgemeinen Tugendlehre für jedermann erkennbar heraus, und diese Fälle scheinen deshalb die einzigen Collisionsfälle zu sein. Indem das Beispiel früherer Handlungen hier fehlt und die allgemeine Tugendlehre für jede Entschliessung Gründe und auch Gegengründe darbietet, so steht in diesen Lagen der Mensch von der Moral verlassen da.

17. Mögen nun die Kämpfe in diesen Fällen sich in der Brust eines Menschen auskämpfen, oder in den Streit Mehrerer einen sichtbaren Ausdruck erhalten, immer ist es klar, dass aus der Moral keine Lösung für sie zu holen ist; vielmehr fällt die Entscheidung in das Gebiet der Lust zurück. Indem die sittlichen Beweggründe in solchen Collisionen einander aufheben, indem für jede Richtung des Entschlusses sich aus der Moral Gründe dafür und dagegen aufstellen lassen, kann der einzelne Mensch, in dessen Brust der Kampf besteht, sich nur nach den Beweggründen der Lust entscheiden. Es wird dies aber nicht eingestanden, sondern diejenige Tugend zur Rechtfertigung herbeigezogen, welcher das gewählte Handeln entspricht, und diese Tugend als die wichtigere, höhere behauptet.

18. Besteht der Kampf unter Mehreren, deren jeder eine Tugend vertritt, so kann auch hier eine Lösung aus der vorhandenen Moral nicht entnommen werden; vielmehr entscheidet sich dann der Sieg nach der Macht; beide Theile, der Sieger wie der Besiegte, halten aber an den sittlichen Zielen und Auffassungen fest, als deren Vorkämpfer sie aufgetreten sind und der Besiegte findet darin seinen Trost. Die sittliche Collision ist natürlich durch solchen Sieg der Macht nicht entschieden, obgleich die Menge geneigt ist, den Sieger auch als den allein Sittlichen anzuerkennen.

19. Diese Kämpfe innerhalb des Sittlichen bilden einen der bedeutendsten Stoffe für die Kunst. Indem das Seelenvolle in ihnen im höchsten Maasse enthalten ist, gehören sie wesentlich in das Gebiet des Schönen. Das Kunstwerk fordert einen Abschluss, d. h. eine Lösung dieser Kämpfe. Die Kunst trifft aber hier auf dieselben Schwierigkeiten, wie die Wirklichkeit. Die falsche Meinung von der Vollkommenheit der Moral hat die Künstler hier vielfach verleitet, nach einer sittlichen Lösung zu suchen. Diese ist jedoch unmöglich, weil jede von den mehreren Entscheidungen aus der Moral die gleiche Rechtfertigung erhalten kann, und das Kunstwerk muss, wenn der Künstler dennoch auf diese Art der Lösung besteht, in den Fehler der Predigten verfallen, welche über eine Tugend die andern vergessen.

20. Die Kunst hat deshalb hier nur dieselben Lösungen, wie das Leben, d. h. die Niederschlagung des sittlichen Kampfes durch

die Macht oder durch das unerbittliche, blinde Schicksal. Die grossen Dichter haben hinreichenden Gebrauch davon gemacht; allein da es sich hier um Kämpfe unter Personen handelt, für welche die Autoritäten als die Quelle des Sittlichen bestehen, so giebt es für die Kunst hier noch eine andere Lösung, indem sie eine Autorität auftreten lässt, welche den Kampf durch ihr unmittelbares Gebot schlichtet. So die Athene in der Iphigenia in Tauris, so das Urtheil des Zeus im Prometheus des Aeschylos. Die Lösung bekommt dadurch einen sittlichen Charakter, weil sie auf das Gebot einer Autorität gestützt wird, die, als Quelle der Moral, deren Lücken zu ergänzen geeignet ist. In der realen Welt sind solche Lösungen seltener; man kann die Dispensationen der Päpste und die Begnadigungen der Könige dazu rechnen. Die Kunst ist im Stande, von diesen Mitteln einen grössern Gebrauch zu machen, wie später gezeigt werden wird.

C. Der Mensch als seelenvolles Reale.

1. Nachdem in den vorgehenden Abschnitten das Reale und das Seelische nach ihrem Inhalte dargelegt worden sind, kann die Untersuchung nunmehr zum seelenvollen Realen, als der Einheit beider Bestimmungen übergehen. Das seelenvolle Reale bildet einen Theil der realen Welt; es hat seinen Gegensatz an dem seelenlosen Realen, was früher als das Prosaische oder Bedeutungslose bezeichnet worden ist. Das Gebiet des seelenvollen Realen, was als solches den ausschliesslichen Stoff für das Schöne abgiebt, zerfällt in drei Abtheilungen. In der ersten ist es der Mensch, der als seelenvoll hervortritt; in der zweiten ist es die Natur, in der dritten die Gottheit. Es wird sich zeigen, dass das Seelenvolle der beiden letzten Abtheilungen von dem Seelenvollen des Menschen abhängig ist; es ist deshalb mit diesem zu beginnen.

2. Indem der Mensch eine Seele hat und die Gefühle den Kern dieser bilden, ist der Mensch nie ohne ein Gefühl, und deshalb immer ein Stoff für das Schöne. Allein so wie die Gefühle ihre unterschiedene Stärke haben und zu Zeiten auf einen kaum merkbaren Grad herabsinken, so kann auch das Aeussere, die Erscheinung des Menschen, der Ausdruck verschiedener Grade des Gefühles sein und demnach mehr oder weniger zum Stoff des Schönen geeignet sein. Im Allgemeinen erhellt, dass der Mensch um so mehr dazu geeignet ist, je stärker diese Gefühle sind und je deutlicher diese Gefühle in seinem Aeussern hervortreten.

3. Indem der Leib des Menschen mit seiner Seele, insbesondere mit ihren Gefühlen in der innigsten Wechselwirkung steht, erhellt, dass je freier dieser Leib sich darstellt, um so seelenvoller die Erscheinung des Menschen sein muss. An sich ist deshalb jede Bedekkung und Verhüllung des Leibes eine Verminderung des Seelenvollen des Menschen. Indem die Haut des Leibes nicht durch Haare oder andere natürliche Bedeckungen verhüllt ist und dabei die fühlenden Nerven durch die ganze Oberfläche des Körpers verbreitet sind, erhellt, dass der nackte Körper der treueste Spiegel der innern Gefühle sein muss.

4. Insbesondere gilt dies von dem Antlitz. Hier ist die Verbreitung der Nerven am dichtesten; die Organe der wichtigsten Sinne treffen hier zusammen; die Mienen stehen in einer unmittelbaren, engen Verbindung mit Gefühlen und so ist es natürlich, dass im Antlitz das Seelenvolle des Menschen am vollkommensten vorhanden ist. Vermöge dieses engen Bandes zwischen Leib und Seele ist der menschliche Körper selbst in der vollkommenen Ruhe noch ein Seelenvolles; denn auch diese Ruhe ist ein Spiegel der Gesundheit, der Jugend, der Kraft und der damit unmittelbar verknüpften Gefühle. Hieraus erklärt sich die Schönheit des menschlichen Körpers an sich; er ist immer ein Seelenvolles, sowohl in der Ruhe, als in der Bewegung. Auch erklärt sich daraus, wie eine Kunst, die nur die Gestalt des Menschen und nichts weiter benutzen kann, wie die Plastik, nothwendig dahin streben muss, diese Gestalt möglichst rein und unbedeckt darzustellen.

5. Insoweit ist schon der rein natürliche Zustand des Menschen ein seelenvoller. Allein indem der Mensch nicht darin verharrt, sondern zum Handeln und Schaffen übergeht, sich allmählig Bildung und Kultur erwirbt und in mannichfache Verbindungen mit Andern tritt, nimmt das Seelenvolle in ihm auch eine grössere Mannichfaltigkeit an. Es lassen sich dann im Dasein und Leben des Menschen nach dieser Rücksicht vier Zustände unterscheiden. In dem einen ist der Mensch nur mit der Befriedigung seiner nothwendigen Bedürfnisse beschäftigt, ohne welche sein Leben nicht bestehen kann; Essen, Trinken, Schlafen, Bewegung, Bekleidung, Schutz gegen die Witterung u. s. w. In dem zweiten Zustande beschäftigt er sich mit Beschaffung und Gewinnung der Mittel für sein Dasein, seine Lust und seine Pflicht; er arbeitet. Diese Arbeit besondert sich zu den Thätigkeiten des Landmannes, des Fischers, des Jägers, des Bergmannes, des Handwerkers, des Fabrikarbeiters, des Beamten, des Soldaten u. s. w. Vermöge der Sonderung der Gesellschaft in Stände und der Vortheile der Arbeitstheilung ist der Einzelne immer nur mit einer dieser Thä-

tigkeiten beschäftigt und sein Leben verfliesst zum grössten Theil in dieser regelmässig wiederkehrenden, meist eintönigen Arbeit.

6. Der dritte Zustand des Menschen umfasst seine gewöhnlichen Vergnügen und Erholungen nach gethaner Arbeit. Es ist immer eine Lust, auf welche es dabei abgesehen ist; aber nach dem Grade der Bildung, nach Alter und Geschlecht sind es die verschiedensten Arten der Lust, in welchen diese Erholung von dem Einzelnen gesucht wird. Spazierengehen, Fahren, Reiten, der Besuch öffentlicher Orte, Theater, Conzerte, Bälle, Gastmähler, Jagden, das Lesen von Zeitungen, Romanen und unterhaltenden Büchern, Sehenswürdigkeiten, die gesellige Unterhaltung, das Zusammensein mit der Familie; diese Dinge bilden den Inhalt seiner Stunden des Vergnügens.

7. Der vierte und letzte Zustand umfasst die ausserordentlichen Ereignisse im Leben des Einzelnen, sowohl die frohen, wie die schmerzlichen. Sie bilden die Ausnahmen, welche den regelmässigen und eintönigen Gang, in welchem das Leben der meisten Menschen abläuft, unterbrechen; welche seine Kräfte in ungewohnter Weise in Anspruch nehmen und ihn in höhere Grade der Lust oder des Schmerzes versetzen, als sein Alltagsleben bietet. Dahin gehören z. B. der Eintritt in einen neuen Lebensberuf, eine Anstellung, eine grosse Reise, die Heirath, die Geburt der Kinder, der Tod eines Familiengliedes, der plötzliche Erwerb oder Verlust grösseren Vermögens, Erbschaften und Glücksfälle; die Veränderung des Wohnortes; besonders kühne oder schwierige Unternehmen; Verbrechen und das Erleiden von Strafen; Schlachten, Kriegsgefahr und Hungersnoth; Krankheiten u. s. w.

8. Es ist leicht zu zeigen, dass das Leben jedes Einzelnen, sowohl bei den civilisirten wie bei den rohen Völkern sich nur aus diesen vier Arten von Zuständen zusammensetzt. Allein ihr Verhältniss ist bei den Einzelnen sehr verschieden. Während für die ärmern Klassen der Kulturvölker das Leben hauptsächlich aus den Zuständen der ersten und zweiten Art besteht, überwiegen bei den wohlhabenden Klassen die Zustände der beiden letzten Arten. Auch führen einzelne Lebensweisen mehr zu ausserordentlichen Zuständen und Ereignissen, wie andere. Der Soldat im Kriege, der Matrose auf der See, der Minister eines grossen Staates, der Reisende in unbekannten Ländern führen ein Leben, was sich meist aus ungewöhnlichen Ereignissen der vierten Art zusammensetzt.

9. Fragt man nun im Interesse des Schönen nach dem Seelenvollen dieser Zustände, so erhellt, dass es wesentlich die Zustände der dritten und vierten Gattung sind, welche als seelenvoll hervortreten und es erklärt sich daraus, wie das Schöne aller Künste

sich beinah ausschliesslich nur mit Zuständen dieser Art befasst. Jeder Maler, jeder Dichter lässt die Zustände der alltäglichen Arbeit und der einfachen, nicht über das Nothwendige hinausgehenden Befriedigung der Lebensbedürfnisse bei Seite; indem das Gefühl bei diesen durch die Abstumpfung und regelmässige Wiederkehr bis auf einen unmerkbaren Grad herabgesunken ist, bilden sie kein Seelenvolles, keinen Stoff für das Schöne, selbst wenn eine geistige Thätigkeit oder eine besondere Geschicklichkeit, oder eine sittliche Festigkeit ihnen zu Grunde liegt.

10. Hieraus erklärt es sich, weshalb die Kunst ihre Helden sich vorzugsweise in den Ständen aufsucht, welche von dieser alltäglich wiederkehrenden Arbeit befreit sind; weshalb die Könige, die Heroen, die Krieger, die Seefahrer, die Reichen, die besonders Begabten und die aus den gewöhnlichen Verhältnissen herausgerissenen Menschen die handelnden Personen in der Dichtung und in den Werken der bildenden Kunst abgeben. Wenn andere Personen eintreten, wie in den lyrischen Dichtungen und den Genrebildern geschieht, so sind es wenigstens Zustände der dritten Art, in denen sie befangen sein müssen.

11. Je mehr das Leben überhaupt an Regelmässigkeit zunimmt, je mehr die Arbeitstheilung sich ausbreitet und jedem Menschen ein beschränktes, immer gleich bleibendes Feld seiner Thätigkeit anweist, desto prosaischer erscheint deshalb auf den ersten Blick die Welt. Hierin liegt der Grund, weshalb die Gegenwart in Vergleich mit dem Leben früherer Jahrhunderte so seelenlos sich darstellt und weshalb fortwährend geklagt wird, dass der Stoff für das Schöne aus ihr geschwunden sei. Selbst Hegel hat sich dadurch bestimmen lassen, den wahren Schauplatz für das Schöne in die Heroen-Zeit zu verlegen; und Vischer ist voll Klagen über die Prosa der Gegenwart.

12. Allein solche Ansichten gehen aus einer einseitigen Auffassung des Seelenvollen hervor. Die Natur des Menschen ändert sich nicht und so kann auch das Seelische in seiner Erscheinung nicht abnehmen. Das, was sich ändert, sind nur die Formen, die Aeusserungen, in welche das Seelische sich kleidet. Diese Formen sind allerdings jetzt andere, wie früher; sie sind zum Theil feiner, weniger deutlich, weniger hervortretend, wie ehedem; allein trotzdem ist das Seelenvolle in der Gegenwart in gleichem Maasse wie früher vorhanden und es kommt nur darauf an, dasselbe in seinen veränderten und feinern Formen zu erkennen. Nur wer befangen in den Formen vergangener Zeiten das Seelenvolle nur in diesen zu besitzen wähnt, kann auf die Meinung kommen, dass der Stoff für das Schöne in der Gegenwart verschwunden oder gesunken sei.

13. Näher betrachtet, lässt sich die Art und Weise, in der das Seelische in dem realen Menschen sich äussert, auf zwei Grundformen zurückführen, welche auch in dem Schönen wiederkehren und es in zwei Arten trennen. Das Gefühl des Menschen kann entweder in Handlungen sich äussern oder in ruhenden Zuständen. Zur Handlung gehört ein Ziel, was nicht unmittelbar erreichbar ist, sondern gewisser Mittel bedarf, durch deren Anwendung es erst sich verwirklicht. Auch dürfen diese Mittel nicht in einer sichern und eintönigen Regelmässigkeit sich bewegen, sondern der Mensch muss eine geistige Thätigkeit anwenden, um diese Mittel zu finden und ihre Anwendung und Wirksamkeit muss störenden Zufällen ausgesetzt sein, so dass eine stete Aufmerksamkeit in deren Leitung bis zum Ziele nöthig ist.

14. In den ruhenden Zuständen, als dem Gegensatz der Handlung ist deshalb nicht nothwendig eine völlige Ruhe enthalten; es gehören dahin auch alle jene Fälle, wo eine Bewegung, ein leichtes Handeln statt hat, wo aber jene Bedingungen eines fernen, nur durch besondere Mittel zu erreichenden Zieles fehlen. Zu diesen ruhenden Zuständen gehören daher auch das Essen, das Trinken, das Spielen, die Unterhaltung, das Tanzen, das Singen einfacher Lieder, das Spazierengehen, das Lesen unterhaltender Schriften, das Ankleiden, die tägliche Arbeit in den Gewerben und im Landbau, das Kranksein, das Sterben, die Hochzeiten, die Taufen, die Begräbnisse u. s. w.

15. Je nachdem das Schöne sich als Bild jener oder dieser Zustände darstellt, ist es ein Handlungsbild oder ein Stimmungsbild. Obgleich dieser Unterschied sich durch alle Künste zieht, ist er doch in dieser Allgemeinheit bisher nicht verfolgt und durchgeführt worden und dennoch ist er von grosser Bedeutung und macht sich insbesondere bei den Kunstwerken geltend, deren Einheit und Lösung sich nach ihm sehr verschieden gestaltet. Der Unterschied der historischen und der Genre-Bilder in der Malerei; der Unterschied des Dramas und der Lyrik in der Dichtung beruht auf diesem Gegensatz. Das Epos ist kein Drittes daneben, sondern nur eine Mischung von Handlungs- und Stimmungsbildern, wie sich später zeigen wird.

16. Vermöge der Natur der Handlung fordert sie ein stärkeres Wollen und mithin auch ein stärkeres Gefühl, was in dem Ziel seine Verwirklichung erwartet; denn nur dann wird der Handelnde bei dem Unternehmen aushalten und die Mühen seiner Vollführung übernehmen. Im Vergleich damit werden die schwächern Gefühle sich nur in Stimmungsbildern äussern. Deshalb sind in der Regel die Handlungsbilder seelenvoller und damit auch ergreifender als die

Stimmungsbilder. Doch findet dies nicht in voller Allgemeinheit statt. Auch ruhende Zustände können Gefühle des höchsten Grades darstellen, sobald diese Gefühle der Art sind, dass sie zu keiner Handlung treiben, oder sobald die äussern Umstände das Handeln unmöglich machen. Ein Wiedersehen Verliebter, die Sterbescenen auf dem Schlachtfelde oder in der Familie sind nur Stimmungsbilder und enthalten dennoch die heftigsten Gefühle.

17. Wenn auch beide Zustände in dem Begriffe sich scharf sondern, so findet doch im Leben ein allmähliger Uebergang statt; die Stimmungszustände können in der Empfindung und Thätigkeit so wachsen, dass sie allmählig die Natur der Handlung annehmen. Eine Fahrt im Boot auf ruhiger See ist ein Stimmungsbild; wenn aber der Wind stärker wird, die Wellen höher steigen und eine grosse Anstrengung nöthig wird, um der wachsenden Gefahr zu entgehen, so verwandelt sich dieses Stimmungsbild in ein Handlungsbild. Das letztere verlangt vermöge seiner Natur immer einen Zeitverlauf, in dem es sich entwickeln kann; während das Stimmungsbild schon in jedem Moment vollendet ist. Trotzdem sind auch die bildenden Künste im Stande, das Handlungsbild darzustellen, wie später sich zeigen wird. Im Allgemeinen ist das Handlungsbild das reichere an Inhalt; jede grössere Dichtung muss deshalb Handlungsbilder zu ihrem Inhalte nehmen.

18. Indem das Seelische den Inhalt alles Schönen ausmacht, kann die Meinung entstehen, als wenn einzelne Gefühle auch für sich dargestellt werden könnten, abgetrennt von den mancherlei sonstigen Zuständen, mit denen sie in dem einzelnen Menschen immer verbunden sind. Man kann sogar meinen, durch Fernhaltung dieser Zuthaten das Schöne in vollkommener Weise darzustellen. Aus dieser Meinung ist die Allegorie in der Kunst hervorgegangen. Diese Meinung findet eine besondere Stütze in jenen Systemen, welche die Ideen zum Inhalt des Schönen erheben. Indem die Idee in der Definition des Schönen, wie sie jene Systeme bieten, neben die Erscheinung derselben gestellt wird, kann darunter nur die logische Idee verstanden werden, welche von dem Begriffe im gewöhnlichen Sinne nicht zu unterscheiden ist. Eine natürliche Folge dieser Definition ist, dass die Begriffe als solche, selbst wenn sie mit den Gefühlen in keiner Beziehung stehen, einen für das Schöne geeigneten Inhalt abgeben müssen, und wenn diese Voraussetzung ausgeführt wird, so entsteht die Allegorie.

19. Die Allegorie ist nämlich die bildliche Darstellung solcher vereinzelter Gefühle oder solcher rein dem Denken angehörender Begriffe. Sie wird oft mit dem Symbol verwechselt. Allein die Alle-

gorie hält noch den Schein der Lebendigkeit und Persönlichkeit fest, während das Symbol sich davon ganz losgelöst hat, und eine entfernte einzelne Aehnlichkeit bei ihm genügt, um die Form mit dem Inhalt zu verbinden. So ist das gleichseitige Dreieck ein Symbol der Dreieinigkeit; der Lichtring um das Haupt ein Symbol der Göttlichkeit der dargestellten Person; dagegen haben die Statüen der Gerechtigkeit, der Tapferkeit, des Friedens menschliche Gestalt und damit den Schein der Lebendigkeit; sie gehören deshalb zur Allegorie.

20. Alle Systeme, welche die Idee als Inhalt des Schönen setzen, können die Folgerung, dass die Allegorie das beste Schöne sei, nicht von sich abhalten. Diese Auffassung findet sich deshalb bei Plotin ebenso wie bei Solger. Wenn dagegen das Schöne als das Bild eines seelenvollen Realen gilt, so erhellt, dass die Allegorie dazu nicht hinreicht. Durch diese Auffassung sind dann sofort die Begriffe des reinen Wissens, als Inhalt des Schönen, ausgeschlossen. Allein auch die einzelnen Gefühle für sich reichen dann dazu nicht aus; denn nur der einzelne Mensch ist in der realen Welt der Träger dieser Gefühle; nur er ist das Reale, in welchem das Seelische enthalten ist. In dem Wesen des Menschen liegt aber, dass sein Inneres sich nicht auf ein Gefühl beschränken kann, und dass neben seinen Gefühlen auch ein mannichfaches Wissen und Wollen in ihm zugleich besteht.

21. Jede Allegorie, welche diese Mannichfaltigkeit bei Seite schiebt, welche sich nur auf ein Gefühl beschränkt, und auch dies nur in seinem Begriffe mit Abhaltung jeder Besonderung darzustellen versucht, verlässt deshalb das Reale und verliert damit die Grundlage seiner Bildlichkeit. In der realen Welt bestehen keine solche personifizirten Wesen der Gerechtigkeit, der Hoffnung, der Liebe, sondern nur Menschen, in denen Wahrnehmung, Denken, Wollen und Fühlen sich in den mannichfachsten Weisen mischen und durchkreuzen. Wenn auch ein Gefühl im Menschen zeitweise hervortritt, so bleiben immer Spuren von dem andern zurück und sichtbar. Je mehr deshalb die Allegorie sich bemüht, nur reiner Ausdruck eines Gefühles oder Begriffes zu sein, desto mehr tritt sie aus der realen Welt heraus und stellt ein Wesen dar, was Niemand gesehen hat, Niemand aus dem Leben kennt und was daher in seinem Bilde jedem als ein Fremdes sich darstellt. Durch solche Bilder eines Nicht-Realen können mithin die idealen Gefühle nicht geweckt werden; der Beschauer bleibt kalt und nur das Denken kann zur Noth ein Verständniss der Bedeutung gewinnen; die wesentliche Wirkung des Schönen, die idealen Gefühle, bleiben aber aus.

22. Hiermit zusammenhängend ist die Frage, ob das Schöne die Gattung oder das Individuum darzustellen hat. Auch hier führt die Definition der idealistischen Systeme zur Gattung. In der Idee liegt wesentlich das Gattungsgemässe; und wenn Hegel das Einzelne mit dem Allgemeinen identisch setzt, so bleibt dies eine Gewaltsamkeit, ein Widerspruch, welcher sich in der Ausführung nicht festhalten lässt; deshalb ist in vielen Systemen die vollkommene Darstellung der Gattung offen als die wahre Aufgabe der Kunst hingestellt worden.

23. Allein wenn auch die Gattung sich von der unwahren Einseitigkeit der Allegorie frei hält und insofern höher steht, so lehrt doch die Beobachtung des vorhandenen Schönen, dass die besten Werke der Kunst über das Gattungsgemässe hinausgehen und dass die volle Wirkung des Schönen nur durch die Individualisirung, durch das Persönliche, erreicht werden kann. Auch die bessern idealistischen Systeme fordern deshalb dieselbe und Vischer nimmt den Zufall zu Hülfe, um diese Forderung zu begründen. Allein wenn das Schöne als das Bild eines seelenvollen Realen anerkannt wird, so ergiebt sich diese Folge von selbst. So wenig wie die allegorische Vermenschlichung einer einzelnen Eigenschaft Realität hat, so wenig besteht auch in der Wirklichkeit die reine Gattung für sich als ein Lebendiges.

24. Ueberall sind es nur Individuen, denen man, als dem Realen, begegnet; Individuen, in denen das Gattungsgemässe durch eine Menge von Besonderheiten und durch verschiedene Mischung der allgemeinen Elemente auf das Mannichfachste zu einem Einzelnen gestaltet ist. Nur solche Individuen sind das allein Lebendige; in solchen allein sind die Gefühle verkörpert; nur in deren Handlungen und Zuständen erhalten sie ihre sinnliche Darstellung. Es kann deshalb, wenn das Schöne das Bild eines seelenvollen Realen ist, es nur das Bild des individuellen Menschen sein und nur als solches die idealen Gefühle in dem Beschauer erwecken. Die Erfahrung lehrt, dass je vollkommner nur die Gattung dargestellt ist, um so kälter der Eindruck bleibt; dies gilt sowohl für das Aeussere, wie für das Seelische der Gattung.

25. Die Kunst hat indess bei der Darstellung des Individuellen mit besondern Schwierigkeiten zu kämpfen. Die bildenden Künste können wohl die Bestimmtheit der Gestalt, der Farben und Stellungen geben, allein es fehlt ihnen der zeitliche Verlauf des Benehmens und Handelns, durch welche die Individualität erst voll heraustritt. Die Dichtkunst giebt wohl diesen zeitlichen Verlauf, allein ihrem Material, den durch Worte bezeichneten Vorstellungen, fehlt die volle Bestimmtheit; sie sind selbst nur ein Begriffliches, nur ein, die Gattung Bezeichnendes, nicht das Einzelne und durchaus Bestimmte.

26. Hierzu kommt, dass das Reale in dem Schönen idealisirt werden muss. Dies kann leicht dahin missverstanden werden, dass das Individuelle beseitigt und in das Gattungsgemässe, als das Vollkommnere, aufgelöst werden müsse; während richtig gefasst, die Idealisirung dem Individuellen nicht widerspricht, da sie nur das Bedeutungslose, das Störende in dem Individuum entfernen und das Bedeutende in ihm erhöhen soll, womit das Individuelle sich wohl verträgt.

27. Allerdings verlangt diese Idealisirung des Individuellen Vorsicht; sie gehört zu den schwierigern Aufgaben und im Verein mit den übrigen, oben angedeuteten Schwierigkeiten erklärt sich hieraus, wie die meisten Darstellungen in der Dichtung und in den bildenden Künsten das Individuelle nicht voll erreichen und nur Personen bieten, die zwischen der reinen Gattung und dem Individuellen hin- und herschwanken. Insbesondere zeigt sich dies bei den Gestalten der Götter und der ihnen nahe stehenden Heroen, da hier das Reale selbst nur auf dem Glauben ruht und ihm die Bestimmtheit der Wahrnehmung und des sinnlichen Daseins fehlt. In Folge dieser Schwierigkeiten kann in dem vorhandenen Schönen keine feste Gränze zwischen dem Individuellen und der reinen Gattung gezogen werden; eines verläuft in das andere, und die Gattung zeigt wieder einen allmähligen Uebergang in die Allegorie. Insbesondere steht die idealschöne menschliche Gestalt der Gattung näher, als dem Individuellen und das Formschöne der Gattung muss hier oft für die fehlende Lebendigkeit des Individuellen entschädigen.

28. Indem die Darstellung des Individuellen trotzdem die Aufgabe der Kunst bleibt und die volle Wirkung nur durch es erreicht werden kann, folgt weiter, dass die Gefühle, als der Inhalt des Schönen, in den bestimmtern Formen und Verbindungen auftreten müssen, wie sie in der menschlichen Seele bestehen. Es sind dies die Neigungen, Anlagen, Temperamente, Affekte, Leidenschaften und Charaktere in ihrer reichen Mannichfaltigkeit. Ihre Erkenntniss ist durch die frühere Untersuchung der elementaren Gefühle erleichtert, da sie nur aus Verbindungen dieser elementaren Zustände sich bilden.

29. Die Neigungen beruhen auf der stärkern Empfänglichkeit für bestimmte Ursachen der Gefühle. Indem damit vielfach auch ein feinerer Sinn und eine höhere Geschicklichkeit in sinnlicher Darstellung des Verlangten verbunden ist, bilden sich daraus die Anlagen und Talente, welche auch in der Kunst nicht entbehrt werden können. Eine Neigung zeigt nur deshalb die Richtung auf eine bestimmte Art von Ursachen der Lust, weil für diese eine vorwiegende Empfänglichkeit in der Seele besteht, so dass gerade diese Ursachen vorzugs-

weise ihr einen hohen Grad von Lust gewähren. Daher neigt der Eine mehr zur sinnlichen Lust, der Andere mehr zur Lust aus der Ehre, oder zur Lust aus dem Wissen, oder aus der Macht u. s. w. Ebenso ist für die Zustände der Achtung und die sittlichen Gefühle die Empfänglichkeit in den Einzelnen von Natur verschieden; dem Einen wird das sittliche Handeln leichter als dem Andern. Auch insofern bestehen Unterschiede, als einer mehr für die Lust, der andere mehr für den Schmerz empfänglich ist, obgleich das Streben nach Lust und Glück in beiden dasselbe bleibt.

30. Auf diesen Unterschieden der Empfänglichkeit und der Dauer der erweckten Gefühle beruht der Unterschied der Temperamente. Ihre Bedeutung ist an sich sehr schwankend; eine wissenschaftliche Bestimmtheit lässt sich nur durch Festhaltung obiger Bestimmungen erreichen. Die Unterschiede gestalten sich dann dahin, dass das sanguinische Temperament leicht erregbar ist, die Erregung aber nicht vorhält. Der Cholerische ist leicht erregbar, aber das Gefühl ist bei ihm von längerer Dauer. Die Phlegmatiker und Melancholiker sind beide schwer erregbar; bei jenem geht das Gefühl aber schneller vorüber, als bei diesem. Unter Melancholie versteht man auch eine überwiegende Empfänglichkeit für den Schmerz. Die Lehre von den Temperamenten hat wenig Werth, weil schon innerhalb desselben Menschen verschiedene Temperamente je nach seinen Neigungen hervortreten; das Gerede von den Temperamenten ist deshalb mit Recht ausser Gebrauch gekommen.

31. Die Affekte und Leidenschaften beziehen sich auf die Unterschiede des Begehrens, nehmen aber ihren Ursprung ebenfalls aus den Gefühlen. Gefühle, für welche eine stärkere und beharrliche Empfänglichkeit in dem Menschen besteht, führen zu den Leidenschaften, welche sich durch eine beharrliche Richtung des Wollens und Handelns kennzeichnen und nur dadurch entstehen, dass für eine bestimmte Art der Lust eine dauernde starke Empfänglichkeit besteht. Der Affekt hat nicht die Beharrlichkeit der Leidenschaft, aber ist in dem Grade des Gefühls und Wollens oft stärker, als jene. Er hat deshalb seine Ursachen nicht in der stärkern Empfänglichkeit, sondern in ungewöhnlich starken äussern Ursachen.

32. Das sittliche Handeln geht aus der Achtung vor dem Gebote der Autoritäten hervor. Auch hier können grosse individuelle Unterschiede nach Anlage, Erziehung und Lebenserfahrungen sich entwickeln. Die Sittlichkeit ist bei den meisten Menschen nichts Systematisches und Consequentes. In der Regel ist sie in den Richtungen am stärksten, wo die Neigungen und Leidenschaften ihr am wenigsten ent-

gegentreten. Junge Frauen sind schwach in der Liebe, in der Eitelkeit und stark in der Mildthätigkeit und der Opferwilligkeit. Alte Frauen sind stark in der Keuschheit und Frömmigkeit und schwach in der Nachsicht und Geduld. Junge Männer sind stark in der Tugend der Tapferkeit und schwach in der Tugend der Mässigkeit; alte Männer sind stark in der Gerechtigkeit und Umsicht, aber schwach in der Entschlossenheit und Kühnheit. Die Jugend ist bald über, bald unter der Linie des Sittlichen; das Alter mehr in der Nähe dieser Linie. Oft ist die Sittlichkeit des Einzelnen verschieden je nach dem Unterschied der Autoritäten; der eine achtet mehr auf die Gebote der Kirche, der andere mehr auf die der weltlichen Obrigkeit; der eine mehr auf die seines Standes, der andere mehr auf die Gebote des Fürsten. Die Erziehung ist hier von dem grössten Einfluss; die Unterschiede in der Sittlichkeit des Vaters gehen meist auch auf die Kinder über.

33. So bildet sich in jedem Menschen ein wunderbares und zufälliges Gemisch von Tugenden, Fehlern, Neigungen und Leidenschaften, welches nur durch die Einwirkung so vieler, oben erwähnter, wirkender Kräfte erklärlich wird. Die grosse Mehrzahl der Menschen unterscheidet sich nicht durch einen höhern oder niedern Grad von Sittlichkeit überhaupt, darin stehen sie sich im Grunde ziemlich gleich; sondern durch die Richtungen, nach denen ihre Sittlichkeit und ihre Leidenschaften und Schwächen treiben.

34. Eine Folgerichtigkeit des Handelns findet bei dem Einzelnen selbst für eine bestimmte Tugend oder Leidenschaft selten statt. Es giebt Männer, die durchaus wahrhaft sind, ausgenommen, wenn sie auf ihre Jugend oder auf ihre Kriegsthaten kommen; es giebt viele durchaus sittsame und keusche Frauen, die innerhalb des ehelichen Verkehrs sich der höchsten Ausgelassenheit und Sinnlichkeit hingeben. Es giebt Männer, welche sich tollkühn den grössten Gefahren auf der See, im Fahren, Reiten aussetzen und dabei vor jedem Duell sich namenlos fürchten. Es giebt Dienstboten, die für grosse Summen vollkommen zuverlässig sind, aber ihre Herrschaft jeden Tag beim Einkauf auf dem Markte um Pfennige betrügen.

35. Diese sonderbare Mischung von Gegensätzen ist vorzüglich geeignet, das Individuelle zu kennzeichnen und deshalb von grosser Wichtigkeit für die Kunst, welche die Pflicht hat, das Schöne zu individualisiren. Schon die Mythe lässt deshalb den Teufel hinken, Achilles an der Ferse und Siegfried an der Schulter verwundbar sein. Der grosse Held Achill weint bei Homer über den erlittenen Schimpf und klagt ihn seiner Mutter; Schiller's Wallenstein sucht trotz seines

scharfen Verstandes Rath bei den Gestirnen und der scharfblickende Feldherr Othello ist in Bezug auf seine Frau leichtgläubig wie ein Kind. Es ist ein Mangel der antiken Tragödie, dass diese Art der Individualisirung ihr abgeht.

36. Unter Leidenschaften werden meist nur die auf die Lust gerichteten verstanden. Da diese ohne Verletzung des Sittlichen sich nicht immer befriedigen lassen, so gelten den meisten Moralsystemen die Leidenschaften als etwas Unsittliches, was bekämpft werden müsse. Allein das kräftige und beharrliche Verfolgen eines Zieles, wie es die Leidenschaft enthält, kann auch mit sittlichen Zielen sich verbinden und aus dem sittlichen Gefühle hervorgehen. Alsdann werden diese Leidenschaften zu dem sittlichen Pathos, wie es für die Vollführung grosser Thaten unentbehrlich ist.

37. Insoweit die Neigungen, Affekte und Leidenschaften zunächst von der Zufälligkeit der äussern Ursachen abhängen, haben sie ihren Gegensatz in dem Charakter. Man setzt gewöhnlich sein Wesen in ein Handeln nach Grundsätzen, nach Regeln, die dauernd festgehalten werden und das Handeln bestimmen. Indess ist die blosse Regel als reines Wissen, nicht im Stande, den Willen und das Handeln zu erwecken. Es ist der Irrthum Kant's und Fichte's, dass sie meinen, der Wille des Menschen könne durch das blosse Denken bestimmt werden und die blosse Fähigkeit einer Maxime, als allgemeines Gesetz zu gelten, reiche hin, diese Maxime in einen kategorischen Imperativ zu verwandeln, welcher den Willen bestimme.

38. Die reinen Begriffe, das blosse Denken sind dazu völlig ausser Stande, und wenn die Regel noch so vortrefflich wäre. Genügte das blosse Wissen, so müssten die Professoren des Rechts und der Moral die vorzüglichsten Menschen sein. Vielmehr kann nur das Lust- oder sittliche Gefühl den Willen erregen und zu dem Handeln führen. Deshalb können jene Regeln und Grundsätze eine Wirksamkeit auf den Willen nur dann erlangen, wenn sie durch ihre Befolgung eine Befriedigung des Lust- oder sittlichen Gefühls in Aussicht stellen. Nur das Gebot einer übermächtigen Autorität, oder die Aussicht auf eine Lust kann einer Regel oder einem Gedanken die Wirksamkeit auf den Willen ertheilen.

39. Hiernach unterscheidet sich der charaktervolle Mensch nicht in seinen Beweggründen von dem charakterlosen, sondern nur in der Festigkeit, mit welcher diese Beweggründe während seines Lebens in ihm wirksam sind und durch alle wechselnden äussern Verhältnisse beharren. Es wird damit möglich, den Charakter nach seinen bestimmten Grundsätzen, vorherrschenden Leidenschaften und Nei-

gungen zu erkennen und zu bezeichnen. Es giebt deshalb ebenso unsittliche wie sittliche Charaktere. Der besondere Werth der Charaktere liegt in dieser Festigkeit und Gleichmässigkeit des Handelns; daraus ergiebt sich für Andere die Möglichkeit, sein Thun im Voraus zu berechnen. Grosse, weit reichende Unternehmen können deshalb nie ohne Hülfe von charakterfesten Menschen sowohl im guten wie im bösen Sinne vollführt werden. Hagen in den Nibelungen ist ein Charakter, wenngleich ein böser; nur deshalb konnte Brunhilde ihn zu ihrer Rache gegen Siegfried benutzen und durch ihn sie vollführen.

40. Der Charakter umfasst nie das ganze Handeln des Menschen; es bleiben daneben noch mehr oder weniger bedeutende Gebiete, wo sein Handeln schwankt und von den Zufällen der äussern Ereignisse bestimmt wird. Auch diese Beschränkung des Charakters gehört zur Individualität. So verschieden die Charaktere des Einzelnen sich in ihren Richtungen auf die Lust und das Sittliche gestalten, so ist doch, alles in allem genommen, die durchschnittliche Sittlichkeit der Einzelnen im Maasse nicht so verschieden, als es äusserlich den Anschein hat. Selbst die Menschen in den Zuchthäusern sind hierin wenig von denen ausserhalb verschieden; jene sind nur stärkern Versuchungen ausgesetzt gewesen oder das sittliche Gefühl hat sich nach andern Richtungen hin bei ihnen entwickelt, und sie sind gerade bei ihrer schwachen Seite in die Versuchung gekommen.

41. Ebenso ist anzunehmen, dass die Menschheit in ihrer durchschnittlichen Sittlichkeit im Lauf der Zeit weder vor- noch zurückschreitet. Die heutige Zeit wird weder dem Mittelalter noch der alten Zeit in ihrem moralischen Werthe vor- oder nachstehen. Denn der Einzelne kann wohl sein Wissen, aber nicht seine Sittlichkeit auf Andere übertragen und vererben; in dieser Beziehung muss jeder Mensch von vorn anfangen und da die Autoritäten und die Ursachen der Lust in alter Zeit wie in neuerer bestanden haben, und die menschliche Natur in ihren Grundzügen sich nicht ändert, so wird die Stärke der sittlichen Gefühle und ihre Uebermacht über die Lustgefühle zu allen Zeiten im Durchschnitt dieselbe bleiben. Nur die Arten der Tugenden und Laster wechseln im Lauf der Zeiten, aber das durchschnittliche Maass beider bleibt unverändert.

42. Indem aber die Wissenschaften und die Macht des Menschen über die Natur in stetem Wachsen begriffen sind, steigt damit die Individualität oder Eigenthümlichkeit der Einzelnen. Je mannichfaltiger die Thätigkeiten und Richtungen der Arbeit sich gestalten, je vielfacher die Wege und Mittel werden, die Wünsche der Seele zu

befriedigen, je mehr das Wissen in dem Einzelnen wächst und ihm die Kenntnisse und die Macht über diese Mittel gewährt, desto mannichfaltiger werden die Wege der Einzelnen aus einander gehen und die allgemeinen Elemente der menschlichen Natur sich zu den mannichfachsten besondern Mischungen verbinden.

43. Die Individualität ist deshalb bei allen kultivirten Nationen weiter vorgeschritten als bei den rohen; sie ist in der modernen Zeit grösser, als in der alten. Selbst bei den Griechen und Römern war sie nicht in dem heutigen Maasse entwickelt, und im Orient haben noch heute, wie im Alterthum, die Menschen wenig Individuelles; die niedern Stände gleichen hier den Heerden der Schaafe; der Einzelne ist nur ein Exemplar der Gattung. In dieser gestiegenen Individualität der modernen Zeit ist der Kunst eine reiche Entschädigung für die gesunkene Deutlichkeit und Bestimmtheit der Formen gewährt, in denen die Gefühle sich gegenwärtig äussern. Man halte die Tragödien des Sophokles mit denen von Shakespeare, die Lieder des Anakreon mit denen von Heine, die Satyren des Juvenal mit denen von Sterne und Thakeray zusammen, um zu erkennen, welchen Schatz die moderne Kunst an dieser gestiegenen Individualität besitzt.

44. Diese hier entwickelten Zustände enthalten die reichern Verbindungen, zu denen das Seelische im Menschen theils von Natur, theils durch seine Thätigkeit zusammenwächst. Indem das Seelische des Menschen nur in diesen Formen Realität hat, kann auch das Schöne nur diese Gestaltungen des Seelischen zu seinem Inhalt nehmen. Die Kunst hat sich also nicht auf die elementaren Zustände zu beschränken, wie sie in den frühern Abschnitten dargelegt sind, sondern sie hat Charaktere, Leidenschaften, Affekte, Neigungen, Anlagen, Schwächen des Menschen aufzunehmen und ihre Handlungs- und Stimmungsbilder mit diesem reichern Inhalt zu füllen.

45. Deshalb kann die Kunst nicht die begriffliche Fröhlichkeit, die begriffliche Tapferkeit und anderes für sich darstellen, sondern sie muss diese und alle andern Gefühle und Begehren in Formen kleiden, wie sie die Sitten und die Sittlichkeit gebildet haben. So hat sie die Fröhlichkeit in den bestimmten Formen von Hochzeiten, Taufen, Tänzen, Jagden u. s. w. darzustellen; und sie kann ebenso die Tapferkeit nur in Schlachten, in Zweikämpfen, in Turnieren und andern Heldenthaten bildlich bieten. Ueberall hat sie die realen Gestalten aufzusuchen, zu denen die Gefühle nach Volk und Zeit sich geformt haben. So wie aber das Seelische individuell zu gestalten ist, ebenso muss dies auch mit dem äussern Handeln und Benehmen geschehen. Auch

hier muss das Individuelle heraustreten, so weit die einzelnen Künste die Mittel dazu besitzen.

46. In der Forderung der Individualität liegt nicht zugleich die der Originalität. Es ist nicht nöthig, dass die, in einem Kunstwerke dargestellten Charaktere durchaus neu und original seien; vielmehr genügen Charaktere, wie sie im realen Leben häufig vorkommen, insofern nur die Handlungen und Zustände ein treues Bild derselben bieten und damit die Bedingungen des Schönen erfüllen. Göthe's »Herrmann und Dorothee« führt nur allbekannte Charaktere der kleinen Stadt vor, aber in vollendeter Darstellung. Die sogenannten Originale unter den Menschen sind dies nicht durch die Eigenthümlichkeit ihrer elementaren Gefühle oder deren Mischung, sondern durch die Eigenthümlichkeit, in der diese Gefühle sich bei ihnen durch Handlungen äussern, welche von den Gewohnheiten und Sitten ihrer Zeit ganz abgehen. Solche Originale sind wohl für das Komisch-Schöne ein vorzüglicher Stoff; im Uebrigen aber für die Kunst nur von geringem Werthe.

47. Indem die Gefühle in dem einzelnen Menschen nicht im bunten, regellosen Wechsel einander ablösen, sondern in der Persönlichkeit ein bestimmter Charakter mit festen Neigungen, Leidenschaften und Grundsätzen enthalten ist, welcher trotz des Wechsels der äussern Verhältnisse, dennoch in einer Gleichmässigkeit der Stimmungen und Handlungen hervortritt, wird es die Aufgabe des Kunstwerkes und insbesondere der Dichtung, so weit sie eine in der Zeit verlaufende Handlung schildert, dieses Feste und Charakteristische der einzelnen Personen zur Darstellung zu bringen; denn nur in dieser Form haben die Gefühle Realität.

48. Es genügt also für das Epos, den Roman und das Drama nicht, eine Reihe von erschütternden Scenen, von Glücks- und Unglücksfällen vorzuführen, welche zwar tiefe Gefühle enthalten, aber nicht geeignet sind, den Charakter der dabei betheiligten Personen zu entwickeln; vielmehr ist die Darstellung des Charakters der handelnden Personen die Hauptsache, und die Ereignisse, Handlungen und Verwicklungen haben, als die Form des Schönen, nur in so weit Werth, als sie diesen Charakter in seiner vollen Deutlichkeit, Tiefe und Individualität darlegen.

49. Damit erledigt sich der Streit, ob im Drama und Epos und überhaupt in den Handlungsbildern die Fabel oder die Charaktere die Hauptsache seien. So wie das Gefühl überall der Kern und Inhalt des Schönen ist, ohne welches die Form allein nie schön sein kann, so sind auch die Charaktere in den Handlungsbildern, im Epos,

im Roman, im Drama der Kern des Kunstwerkes und die Fabel ist nur die Form, durch welche dieser Kern zur Erscheinung kommt. Eine Fabel ohne Charakter ist deshalb nie ein Schönes, wenn sie auch noch so viel Wunderbares und noch so künstliche Verwickelungen bietet; und umgekehrt ist eine Dichtung trotz der Einfachheit ihrer Fabel schön, sobald die Charaktere der auftretenden Personen, wie z. B. in »Herrmann und Dorothee« durch ihr Handeln und Reden vollkommen klar und treffend dargestellt sind. So wie der menschliche Körper nur schön ist, weil er der Ausdruck der in ihm waltenden Gefühle ist, so ist auch die Fabel nur schön, wenn sie die Darstellung von Charakteren ist.

50. Wenn Gervinus es als ein Besonderes von Shakespeare rühmt, dass seine Dramen wesentlich Charakter-Dramen seien, so ist damit nur diese nothwendige Bedingung jeder Dichtung ausgesprochen, welche Handlungsbilder vorführt. Ein Drama, ein Roman, welcher dies verabsäumt, kann erfüllt sein von einzelnen Bildern tiefen Gefühls, von aufregenden Scenen; allein ein Bild wird das andere zerstören, wenn der Charakter der einzelnen Personen darin nicht festgehalten ist. Nicht die schauerliche Begebenheit, nicht der Glücksfall, nicht die wunderbare Errettung an sich ist es, welche interessirt und das Gefühl erregt, sondern die Personen sind es, welche in diese Begebenheiten und Verwicklungen gerathen, und auch diese nur, in so weit sie wahre Personen sind, d. h. Charaktere im guten oder im bösen Sinne.

51. Daher erklärt es sich, dass Romane und Dramen in der Regel in dem umgekehrten Verhältnisse der Menge von Personen und wunderbaren Begebenheiten interessiren, welche sie vorführen. Nur bei einer geringen Zahl von Personen und bei einem im Ganzen naturgemässen Verlaufe der Begebenheiten ist es dem Dichter möglich, den Charakter jedes Einzelnen zu entwickeln und durch seine Thaten anschaulich zu bieten. Je wunderbarer die Ereignisse sind, je zahlreicher die Menschen, desto mehr muss deren Charakter zurücktreten und das Ganze zu einem phantastischen Spiele ausarten, in dem selbst das Grässlichste, Scheusslichste und Wunderbarste bald seine Wirkung verfehlt.

52. Deshalb lassen die modernen Zauberpossen kalt, obgleich der Held während der fünf Akte durch alle Länder der Welt geschleppt wird und Zauberer all ihre Wunderkraft über ihn ausgiessen. Deshalb wurden Marlowe und andere Dramatiker seiner Zeit von Shakespeare verdrängt; jene boten eine überreiche Fabel, aber wenig Charaktere; Shakespeare siegte durch Umkehrung des Verhältnisses.

53. Wenn die politische Geschichte der Staaten im Vergleich zu den Dramen und Romanen die Gefühle weit weniger erregt, obgleich die Grösse der Begebenheiten, des Glückes und Unglückes dort viel bedeutender als in den Dichtungen ist, so liegt es abgesehen von der geringeren Bildlichkeit der geschichtlichen Darstellung darin, dass in der Geschichte die Zahl der handelnden Personen zu gross und die Ereignisse zu umfangreich und in einander greifend sind; die Charaktere können deshalb selten vollständig und klar hervortreten. Die Geschichte giebt nur die Schaale deutlich, aber verhüllt den Kern; die Dichtung verdünnt diese Schaale, so dass der Kern hindurchleuchtet.

54. Die Wichtigkeit der Charaktere in den Handlungsbildern gegenüber der blossen Fabel erhellt auch daraus, dass sowohl der Roman wie das Drama aus einer Reihe einzelner, mit einander nur lose verbundener Begebenheiten und Handlungen bestehen kann, ohne Schaden für seine Schönheit, sofern nur diese vereinzelten Handlungen auf eine Person Bezug haben und dazu dienen, deren Charakter durch diese Mannichfaltigkeit äusserer Verhältnisse vollkommen klar zu legen. Viele der bedeutendsten Lustspiele von Molière gehören hierher; die Fabel in seinem »Scheinheiligen«, in seinem »Geizigen« ist durchaus lose und die einzelnen Vorgänge darin sind weniger eine durch ein Ziel zusammengefasste Handlung, als eine Reihe von selbstständigen Scenen zur Illustrirung des Charakters der Hauptperson.

55. Das Aehnliche gilt auch für die Tragödien von Göthe; sowohl sein Götz, wie sein Egmont und sein Faust haben keine einheitliche durchgehende Handlung, sondern bestehen aus einer Reihe von Scenen, die ihre Einheit nur an dem Charakter des Helden haben, welcher durch sie in voller Deutlichkeit und Individualität heraustritt. Es ist dies bei Egmont, namentlich von Lewes, getadelt worden. Er hat an dem Namen »Drama« festhaltend, ein einheitliches, auf ein festes Ziel gerichtetes und kräftig vorschreitendes Handeln als wesentlich für das Drama gefordert. Allein diese Auffassung ist einseitig. Schon Aeschylos hat in seinen »Persern« eine Charaktertragödie ohne solche einheitliche Handlung gedichtet; auch der »Lear« und »Hamlet« bestehen aus einer Reihe von Scenen, die weniger durch die Einheit der Handlung als durch die Charakterisirung der Hauptperson ihren Werth erhalten.

56. Noch deutlicher tritt dies in dem Epos und im Roman hervor. Die Odyssee und Aeneide bestehen aus einer Reihe von Scenen und Begebenheiten, welche sachlich nur lose verbunden sind; indem jedoch überall derselbe Held in ihnen auftritt und sein Charakter durch

sie seine klare Darstellung erhält, wird die höhere Einheit der Handlung, wie sie in der Iliade besteht, nicht vermisst. Wenn die Nibelungen unter den Homerischen Dichtungen stehen, so ist es nicht deshalb, weil sie in der Mannichfaltigkeit der äussern Begebenheiten, Heldenthaten und Kriegszüge zurückständen, sondern weil die Zeichnung und die Mannichfaltigkeit der Charaktere durch dieses Aeussere nicht in der Vollendung erreicht ist, wie bei Homer. An äusserm Stoff übertreffen die Nibelungen sogar die Iliade; aber an Reichthum und Deutlichkeit der Charaktere stehen sie ihr nach. Ebenso wird die Breite der klassischen englischen Rômane nur erträglich, weil sie einer meisterhaften Schilderung der Charaktere dient. Tristram Shandy wäre unlesbar, wenn nicht die Charakterzeichnung für den gänzlichen Mangel einer einheitlichen Handlung und für die unaufhörlichen Abschweifungen entschädigte.

57. Hiermit ist das Seelenvolle des Menschen erschöpft. Die Bedeutung des Realen für die ideale Welt des Schönen zeigt sich hier in vollem Maasse. Die Kunst kann in ihrem Inhalte, in dem Seelischen nicht über das Reale hinaus. Sie kann weder neue elementare Gefühle erfinden, noch darf sie die bestimmtern Formen und Verbindungen vernachlässigen, in denen die elementaren Empfindungen sich zu Affekten, Leidenschaften und Charakteren gestalten. Der Künstler mag in der Michung dieser Elemente eine gewisse Freiheit üben; allein in der Art dieser Elemente und in den Formen ihrer Verbindung bleibt er streng an die reale Welt gebunden, und selbst von jener Freiheit der Mischung wird der Künstler nur mit grosser Vorsicht Gebrauch machen, da dieser geistige Theil des Schönen so zarter und empfindlicher Natur ist, dass ohne reale Vorbilder Irrthümer und Abwege kaum zu vermeiden sind. Die grossen Dichter sind nicht dadurch gross, dass sie durchaus neue, originale Charaktere geschaffen haben, sondern dadurch, dass sie die realen Charaktere, welche die Geschichte und das Leben ihnen bot, in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht haben.

D. Die Natur als seelenvolles Reale.

1. Unter Natur werden hier im Gegensatz zu dem Menschen die Thiere, die Pflanzen und die unorganischen Stoffe und Bildungen verstanden, von denen die Wahrnehmung Kunde giebt. Bei den Thieren wird allgemein eine Seele angenommen, welche, wie bei den Menschen, mit ihrem Körper verbunden, die Einheit des Thieres

darstellt; nur gilt ihre Seele im Vergleich zur menschlichen als eine niedere, welche innerhalb der einzelnen Thiergattungen allmählig abnimmt und bei den niedrigsten, welche den Pflanzen nahe stehen, in die blos vegetativen Kräfte sich verliert. Die Pflanzen gelten dem Menschen als seelenlos; sie haben zwar einen organischen Bau, mit innerer Bewegung der Säfte, ein Wachsen und ein Alt-werden, aber es fehlt ihnen sowohl das Wissen, wie das Fühlen und Begehren, mithin alle Elemente der menschlichen Seele. In den unorganischen Gegenständen der Natur fehlt selbst diese innere Bewegung und der gegliederte Bau der Pflanzen; sie bestehen nur durch die allgemeinen Naturkräfte und stellen die chemischen Elementarstoffe in den einfachsten Verbindungen dar.

2. Wenn hiernach zwar bei den Thieren noch eine Seele real besteht, bei den Pflanzen, Erden und Steinen aber sie völlig fehlt, so tritt die Frage auf, in welcher Weise diese Gegenstände zu einem Seelenvollen und damit zu einem Stoff für das Schöne erhoben werden können. Die Beobachtung zeigt, dass die Kunst einen grossen Theil dieser Gegenstände in ihr Bereich gezogen hat, und dass es daher einen Weg geben muss, um sie künstlerisch zu einem Seelenvollen zu machen.

3. Die idealistischen Systeme, welche die Vollkommenheit, oder die Zweckmässigkeit, oder die Idee zur Grundlage der Schönheit nehmen, haben die Lösung dieser Frage sich ziemlich leicht gemacht. Indem bei Hegel die einzelnen Naturreiche und in diesen die einzelnen Gattungen und Arten nichts sind, als Darstellungen der Idee in ihren verschiedenen Stufen, und indem das Schöne in all diesen Systemen nur als die sinnliche Erscheinung der Idee gilt, war die Antwort auf jene Frage von selbst dahin gegeben, dass jede Gattung und jede Art der Natur-Gegenstände ein Schönes sein müsse, weil es eben die Erscheinung der Idee in einer ihrer Stufen ist. Jedes vollkommne Exemplar einer Art ist nach diesen Systemen von selbst auch ein Schönes; sei es selbst ein Krokodill, eine Kröte, oder ein Beutelthier.

4. Allein da dieses Ergebniss doch zu auffallend mit dem gebildeten Geschmack in Widerspruch kam, so suchte man durch Nachgeben zu vermitteln. Man erfand den Begriff von Uebergangsformen, die »durch das auffallend Verworrene ihrer Bildung ausserhalb der »Idee der Hauptstufen stehen« und damit keinen Anspruch auf Schönheit haben sollen. (Vischer I. 69). Auf diese Weise beseitigte man die Schönheit der Löffelgans, der Fledermäuse, der Seehunde u. s. w. Sodann erfand man für die einzelnen Stufen der Idee einen Fortschritt von der niedern zur höhern Art innerhalb dieser Stufe und machte es

daraus erklärlich, dass die niedere Art einer höhern Stufe doch der höhern Art einer niedern Stufe an Schönheit nachstehen könne. Deshalb »könne ein Thier mit rauhen Bedeckungen und träger Bewegung »weniger schön sein als ein edler Baum« (Vischer I. 71).

5. Allein schon innerhalb der Schule Hegel's erhoben sich Bedenken gegen diese Vermittlungen und sie erscheinen um so bedenklicher, als die Begriffe der Arten und Gattungen vielfach der realen Unterlage entbehren und nur für die Uebersichtlichkeit des Systems erfunden sind. Auch beschränken diese Darstellungen die Schönheit ausdrücklich auf die Oberfläche der Gegenstände; das Innere derselben soll nicht zur Schönheit gehören. Die Idee ist aber nur in Zusammenfassung des Innern und Aeussern zu erkennen und auch deshalb ist diese Begründung der Schönheit der Naturgegenstände auf die von ihnen dargestellte Idee höchst bedenklich. Endlich bleibt diese Auffassung selbst mit Hülfe der Uebergangsformen unzureichend, um ihre Widersprüche mit dem allgemeinen Urtheil über das Schöne auszugleichen. Es bleiben trotzdem eine Menge Thiere und Pflanzen übrig, welche allgemein als unschön, oder als bedeutungslos, ja als hässlich gelten, obgleich sie weder als Uebergangsformen noch als niedere Arten von höhern Stufen behandelt werden können.

6. Wenn man deshalb die Auffassung dieser Systeme verlässt, und dafür, an den Fundamentalsätzen festhaltend, durch Beobachtung des vorhandenen Naturschönen die Frage zu lösen sucht, so ergiebt sich, dass die Grundlage des Naturschönen dieselbe ist, wie die des Menschlich-Schönen, nämlich die G e f ü h l e. Dabei ist die Frage, ob das Einzelne ein vollkommnes Exemplar seiner Gattung sei, und ob diese Gattung höher oder niedriger auf der Stufenleiter stehe, für seine Schönheit völlig gleichgültig. Aber wenn auch die Grundlage für die Schönheit des Menschen und der Naturgegenstände an sich dieselbe ist, so besteht doch der wichtige Unterschied zwischen ihnen, dass nicht dasjenige Seelische bei letztern die Schönheit bestimmt, was w i r k l i c h in ihnen besteht, sondern das, was der Mensch als in ihm vorhanden voraussetzt und g l a u b t. Das Seelenvolle, was die Naturgegenstände schön macht, ist nicht das w i r k l i c h e, sondern das g e g l a u b t e Seelische. Dies gilt selbst für die Schönheit der Thiere, obgleich in diesen w i r k l i c h e Gefühle bestehen. Nicht diese entscheiden über die Schönheit ihrer Erscheinung und ihres Thuns, sondern die Gefühle, welche der Mensch bei ihnen voraussetzt.

7. Bei dieser Voraussetzung geht die allgemeine Meinung von zwei Grundlagen aus; entweder ist es die äussere A e h n l i c h k e i t eines Naturgegenstandes in Gestalt, Farbe, Ton, Bewegung u. s. w. mit

gewissen seelenvollen Eigenschaften und Zuständen des Menschen; oder es ist die Wirkung eines Naturgegenstandes auf die Gefühle des Menschen, welche ihn zu einem Seelenvollen erhebt. Der Mensch ist deshalb die nächste Grundlage für alle Schönheit der Naturgegenstände; sie sind nicht durch sich selbst ein Schönes, sondern sie sind es für den Menschen nur so weit, als ihre Aehnlichkeit oder Wirksamkeit auf sein Gefühl ihn treibt, ein Seelisches in ihnen nach Maassgabe menschlicher Zustände vorauszusetzen.

8. So gelten bei den Thieren alle jene Theile als schön, welche dem Bau des menschlichen Körpers entsprechen, oder welche durch leichte, glatte und glänzende Bedeckung das Seelische und das Spiel der Muskeln nicht verhüllen; ebenso gelten alle Bewegungen derselben als schön, in welchen Kraft, Schnelligkeit, Gewandtheit und Leichtigkeit herrscht und welche, wenn der Mensch sie sich aneignen könnte, eine Quelle der Lust für ihn bilden würden. Endlich gelten dem Menschen alle Thätigkeiten der Thiere als seelenvoll, in welchen er eine Aehnlichkeit mit seinem Thun bemerkt und welche damit verglichen als Ausdruck von Gefühlen, oder als ein Bild von Klugheit, Mässigung oder Weisheit oder sittlicher Gefühle sich darstellen.

9. Auf diesen Gründen ruht die Schönheit des Pferdes, des Hundes, des Adlers, der Taube, des Delphins, der Forelle, des Schmetterlings, der Bienen u. s. w. Bei allen diesen Thieren frägt der Mensch nicht danach, ob ihre Gestalt, ihre Bewegungen ihrer Idee entsprechen oder welches Gefühl sie wirklich erfüllt, sondern sie gelten ihm schön, weil ihre Gestalt oder Bewegung im Zusammenhalt mit der menschlichen und mit menschlichen Wünschen als eine Quelle oder Zeichen der Lust erscheint. Wegen dieser Grundlage der Thierschönheit gilt in der Regel nicht das ganze Thier für schön, sondern nur einzelne Theile und Bewegungen. Am Pferde gilt der schlanke Leib, der biegsame Hals, der aufrechte Kopf, die Schnelligkeit und die Elasticität seiner Bewegungen als schön; der Adler gilt als schön wegen seines scharfen Auges, wegen seines hohen Fluges und seiner Kraft in seinen Fängen; von den Vögeln gilt ihr Flug, von den Fischen ihr leichtes Schwimmen als schön; denn dies erscheint dem Menschen als ein beneidenswerthes, als ein Zeichen von Kraft und Geschick und als eine Aeusserung der Lust.

10. So gilt dem Menschen das Brüten der Henne als ein seelenvolles Thun, als ein Stoff zum Schönen, weil er ihr Kinderliebe als Beweggrund unterlegt, obgleich in Wirklichkeit die Henne einem bewusstlosen Instinkte folgt. So gilt der Gesang der Nachtigall als schön, weil er dem menschlichen sehnsuchtsvollen Gesang ähnelt; das

Gezwitscher der Sperlinge gilt als hässlich, weil es dem gleichgültigen Durcheinandersprechen der Menschen ähnelt. Das Aechzen der Eulen gilt als schauerlich, weil es den Tönen eines Sterbenden gleicht. In der Wirklichkeit sind die Töne all dieser Vögel nur Aeusserungen des einen in ihnen waltenden Lebensgefühles; wäre also dies wirkliche Gefühl entscheidend, so müssten diese Töne sämmtlich von gleicher Schönheit sein; allein indem die Volksmeinung dabei von den Zuständen des Menschen ausgeht, werden die Laute dieser Vögel zwar sämmtlich seelenvoll und bedeutend, aber in der entgegengesetzten Richtung.

11. Man könnte einwenden, dass der Affe nach dieser Auffassung als das schönste Thier gelten müsse, weil er dem Menschen am ähnlichsten sei. Allein diese Aehnlichkeit gilt nur für das Hässliche des Menschen, nicht für seine Schönheit; deshalb gehören die Affen gerade zu den hässlichsten Thieren und nur das possierliche Benehmen einzelner Arten macht sie komisch und versöhnt mit ihrer Hässlichkeit. Auch hierbei ist das Komische des Affen kein wirkliches verkehrtes Handeln, sondern nur ein solches im Vergleich mit einem ähnlichen Benehmen des Menschen. An sich handelt der Affe bei diesen, dem Menschen komisch und verkehrt scheinenden Sprüngen immer im Ernst und in richtiger Verfolgung eines seiner Natur entsprechenden Zieles.

12. Alle Thiere mit plumpen, ungelenken Gliedern, mit groben Körperbedeckungen, mit übergrossem Leib und kleinem Kopf und Gliedern gelten als hässlich; nicht weil sie ihre Idee verletzen, sondern weil diese Bildungen, auf den menschlichen Körper übertragen, nach menschlicher Auffassung für Zeichen von Rohheit, Dummheit und Gefühllosigkeit gelten würden. Nur deshalb sind das Rhinozeros, das Krokodil, die Schildkröte, die Würmer, die unförmlichen Fische, die Spinnen hässlich. Ebenso gilt die Kröte als hässlich, nur weil ihre kalte feuchte Haut und Wohnung der menschlichen Natur widerspricht und auf Zustände des Schmerzes und des Sterbens weist.

13. Daran, ob diese Gestaltung, diese Zustände zur Natur oder Idee des Thieres gehören, ob sie sein Leben und seine Lust bedingen, wird bei dem Urtheil über ihre Schönheit nie gedacht; überall geht es nur von der Vergleichung mit menschlichen Zuständen aus und stützt darauf allein das Seelenvolle und damit das Schöne oder Hässliche, Erhabene oder Gemeine dieser Thiere.

14. Dasselbe gilt für die Thätigkeit derselben. Die Geschäftigkeit der Bienen, der Ameisen, des Biber wird als ein überlegtes, kluges Handeln, als eine Rechtsordnung aufgefasst und damit

diese Thätigkeit eine seelenvolle und ein Stoff für die Schönheit; obgleich in Wahrheit die Ueberlegung dieser Thiere nicht grösser ist, als die des in der Erde wühlenden Maulwurfes. Auch genügen für die Aehnlichkeit und das Seelenvolle schon einzelne Bestimmungen, welche besonders bei den Thieren hervortreten, wenn auch die Aehnlichkeit im Ganzen fehlt. So beruht die Schönheit des Schwanes auf seiner weissen Farbe und seinem schlanken gebogenen Hals. Beides hat als Ganzes keine Aehnlichkeit mit dem menschlichen Körper; allein die weisse Farbe ist das Zeichen der Reinheit und die Schlangenlinie und die leichte Beweglichkeit des Halses enthalten Elemente, welche das Lebendige und somit die Lust für den Menschen bezeichnen.

15. Endlich ist auch die reale Wirkung der Thiere auf die Gefühle der Menschen nicht ohne Einfluss auf das Urtheil über deren Schönheit oder Hässlichkeit. Der Skorpion gilt als hässlich wegen der Gefahr, die er dem Menschen droht; die Schlange ist hässlich wegen ihres heimlichen Kriechens und ihres Stiches. Ratten, Mäuse, Läuse gelten wegen ihrer Belästigung des Menschen als hässlich. Alle Thiere, welche einen ekelhaften Geruch haben, gelten als hässlich, wenn auch sonst ihre Gestalt dazu keinen Anlass giebt; so die Wanzen, der Ziegenbock. Umgekehrt steigert sich die Schönheit der Hausthiere wegen der Lust, welche sie dem Menschen gewähren.

16. Diese Begründung der Schönheit und des Seelenvollen bei den Thieren findet ihre volle Bestätigung an den Thierfabeln. Die Thiere treten darin mit bestimmten Gefühlen und Charakteren auf und nur dies Seelenvolle macht sie fähig, als Stoff dem Schönen zu dienen. Aber diese Gefühle, diese Charaktere werden in ihnen nur vorausgesetzt und geglaubt, weil ihr natürliches Benehmen mit dem von solchen Gefühlen bestimmten Benehmen des Menschen eine Aehnlichkeit hat. Es ist also nirgends die Idee, oder eine Stufe derselben, es ist nicht der Gattungsbegriff, welcher die Thiere für die Fabel brauchbar macht, sondern ihre Aehnlichkeit mit dem Menschen. In dem Löwen steckt kein wirklicher Stolz, in dem Schaafe keine wirkliche Dummheit, in dem Fuchs keine wirkliche Klugheit, sondern alle sind innerhalb ihres Gebietes gleich geschickt, sich zu schützen und zu erhalten; nur wenn das menschliche Thun als Maassstab an das ihrige angelegt wird, scheinen diese Eigenschaften in ihnen vorhanden.

17. Geht die Untersuchung von den Thieren zu den Pflanzen und dem Unorganischen fort, so bleibt das Prinzip ihrer Schönheit auch hier dasselbe. Je mehr der Gegenstand sich vom Menschlichen entfernt, desto unbestimmter, undeutlicher und schwankender

wird deshalb sein Seelenvolles und desto mehr häuft sich bei ihm die Masse des Bedeutungslosen. Diese Folge entspricht dem hier aufgestellten Prinzip; je mehr die Aehnlichkeit mit dem Menschen schwindet, desto mehr muss das Seelenvolle abnehmen. Aber diese Folge wäre unbegreiflich, wenn die Idee die Schönheit bestimmte; denn die Idee ist nach Hegel auch in dem Steine vorhanden und die Idee ist nach ihm auf jeder ihrer Stufen, also auch auf der niedrigsten, Totalität, d. h. auch die niedrigste Stufe enthält die ganze Idee. Nächst der Abnahme der Aehnlichkeit mit dem Menschen, treten in diesen Naturgebieten auch die Elemente des Sinnlich-Angenehmen immer stärker hervor, vermischen sich mit dem Bedeutungsvollen und erschweren dadurch die Ableitung ihrer Schönheit.

18. Dies zeigt sich am stärksten bei den elementaren Gegenständen. Die Schönheit einzelner Farben ruht weit mehr auf dem Sinnlich-Angenehmen, was sich mit ihrer Wahrnehmung verbindet, als auf ihrer Bedeutung. Das Weiss enthält wohl die Bestimmung der Reinheit; das Roth hat an dem Roth der Wangen und Lippen die Beziehung auf Leben und Kräftigkeit; das Gelb ist die Farbe der Krankheit; Grau bezeichnet den Schmutz, das Widerliche; Schwarz das Leblose. Dadurch erhalten diese Farben ein Seelenvolles und werden entweder ein Schönes oder Hässliches. Allein diese Beziehungen und Aehnlichkeiten bleiben entfernt und es können gleich gut andere herbeigenommen werden, die zu dem entgegengesetzten führen. Deshalb wechselt auch der Geschmack an den Farben und ihre Schönheit für den Menschen nach Ort und Zeit, nach Klima und Sitten. Bei dem Neger ist Schwarz schön und Weiss hässlich; bei dem Europäer umgekehrt.

19. Unter den elementaren Linien und Flächen gilt die Schlangenlinie und die Wellenlinie allgemein als schön und zwar als schön an sich selbst. Hogarth hat die ganze Aesthetik darauf erbaut. Allein sieht man von dem sinnlichen Reiz dieser Linien ab, so gilt ihre Schönheit nur bei dem Organischen und es tritt hier deutlich hervor, dass sie nur von dem menschlichen Körper sich ableitet, dessen Rundungen, Wölbungen und Senkungen überall diese Linie aufzeigen und darin das Bild der vollen Gesundheit, der behaglichen Fülle, der Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit darstellen. Der Zusammenhang dieser Linien am menschlichen Körper mit den Gefühlen ist also klar vorhanden und ihre Schönheit deshalb nur eine abgeleitete. Im Vergleich mit der geraden und eckigen Linie zeigt die Wellenlinie eine gewisse Freiheit und wird auch dadurch ein Seelenvolles. Sie gilt deshalb auch bei dem Leblosen, wie bei den Umrissen der

Berge, bei dem Lauf der Flüsse, bei den Windungen der Wege, bei den Wogen der Wellen als schön, indem sie ein freies Spiel der hier waltenden Kräfte darstellt. Aus dem gleichen Grunde gilt das Oval für schöner als der Kreis; die Hügellandschaft für schöner als die Ebene.

20. Da alles Natürliche seine Schönheit nicht aus sich selbst hat, sondern aus Beziehungen und Aehnlichkeiten mit dem Seelenvollen des Menschen ableitet, so erklärt es sich, wie neben der Wellenlinie und dem Oval unter Umständen auch wieder ihr Gegentheil, die gerade Linie, die Ecke und das Viereck sich als ein Schönes geltend machen können, sobald sie eine Beziehung oder Aehnlichkeit mit einem derartig gestalteten Seelenvollen besitzen. Als solches wird später das Haus, oder die Wohnung des Menschen hervortreten und indem die Festigkeit und Wohnlichkeit des Hauses sich wesentlich aus geraden Linien und rechten Winkeln zusammensetzt, ist es nur dem hier aufgestellten Prinzip entsprechend, wenn diese Linien zu einem Schönen da werden, wo in der Regelmässigkeit und Festigkeit eine Beziehung auf die Lust vorhanden ist. Das Gerade ist unter Umständen das Bild einer unaufhaltsam mächtig vordringenden Kraft und dient dann zu dem Ausdruck des Erhabenen. Hieraus erklärt sich die erhabene Schönheit der Felsen, der Basalt- und Granitgebirge; die Schönheit der Kristalle und Eisbildungen.

21. Die Schönheit der elementaren Töne beruht wie bei den Farben, zum grössten Theile auf ihrem Sinnlich-Angenehmen. Eine übergrosse Stärke derselben macht sie zu einem Erhabenen. Der Ton der Flöte, des Hornes, der menschlichen Stimme ist vor Allem sinnlich angenehm; die Bedeutung und somit die wirkliche Schönheit derselben ist dagegen hier noch schwankender wie bei den Farben und leitet sich wie dort, erst von den seelenvollen Gegenständen und Ereignissen ab, an welchen diese Töne erklingen. Der Gesang der Vögel gilt allgemein als schön, weil der Mensch ihn aus einer fröhlichen Stimmung derselben ableitet; denn der Mensch singt nur, wenn er heiter ist, und so glaubt er, auch der Vogel thut es nur dann. Der Donner, das Brausen des Sturmes und Meeres, das Tosen eines grossen Wasserfalles gilt als erhaben schön. Töne, die dem Menschen ein Zeichen des Schmerzes sind, oder als solche vorausgesetzt werden, gelten ihm als hässlich; so das Weinen, Schluchzen und Schreien der Kinder; das Miauen der Katzen, das Heulen der Hunde, das Aechzen der Eulen und Krähen. Dagegen gilt das Wiehern der Pferde als schön, weil es als Zeichen der Kraft gedeutet wird. Das Quaken der Frösche gilt als hässlich, obgleich es ebenso aus der Lebenslust des Frosches hervorgeht, weil dem Menschen dies weniger augenfällig

ist und nach den menschlichen Tönen bemessen, solches Quaken ein Zeichen der Dummheit und des Blödsinns sein würde.

22. Das Warme und Kalte, das Glatte und Rauhe, das Weiche und Starre wirkt im Schönen wesentlich durch das Sinnlich-Angenehme. Im Uebrigen ist das Mässig-Warme dem Schönen verwandter, wie das Kalte, weil diese Temperatur dem Leben des Menschen entspricht; jede übergrosse Hitze und Kälte ist dagegen als Zeichen des Ersterbens, ein Hässliches. Für das Glatte und Weiche gelten die gleichen Gründe, wie für das Warme. Das Starre, als Wirkung grosser Kraft, kann erhaben wirken, wie an den Felsen und Eisbergen sich zeigt.

23. Bei den, durch den Geschmack vermittelten Eigenschaften des Süssen, Sauern, Bittern, Salzigen, Geistigen und Fetten tritt das Sinnlich-Angenehme überwiegend hervor und die Bedeutung erlischt. Es kann deshalb von einer Schönheit im eigentlichen Sinne bei diesen elementaren Bestimmungen nicht geredet werden. Allein trotzdem werden sie von den Dichtern zur Bezeichnung des Schönen benutzt; sie sprechen von der »süssen Gewohnheit des Daseins«, von den »sauren Mühen des Tages« von »der Bitterkeit des Todes« u. s. w. Es ist dies nur erklärlich, wenn das Schöne, wie hier nachgewiesen worden, sein Wesen aus den Gefühlen ableitet; nur dann ist es verständlich, dass seine Erscheinung mit süss bezeichnet und seine Lust in Worten geschildert werden kann, die der sinnlichen Lust des Schmeckens entnommen sind.

24. Die Gerüche sind im Vergleich mit den Geschmacksempfindungen feinerer Art und da die Sprache wenig allgemeine Bestimmungen aus ihnen ausgesondert hat, so kann der Geruch, weniger wie der Geschmack, von seinem Gegenstande abgetrennt vorgestellt werden. Der Geruch erhält damit leichter eine Bedeutung, welche ihn fähig macht, als ein Schönes oder Hässliches zu gelten. Gilt der Gegenstand schön und ist der Geruch an sich nicht unangenehm, so nimmt er an der Schönheit des Ganzen Theil. Deshalb gilt der Geruch der Rose, des Heus, des Waldes als schön, und der Geruch des Aasses, des Schweisses als hässlich.

25. Nachdem die Grundlage der Schönheit bei den Elementen gefunden worden, wird die Frage nach der Grundlage der Schönheit bei den unorganischen Gebilden und bei den Pflanzen sich leicht beantworten lassen, da sie sich aus jenen Elementen zusammensetzen und ihre Schönheit sich wesentlich aus der Schönheit dieser Elemente ableitet. So ruht die Schönheit der Edelsteine auf der Schönheit ihrer Farben und ihres Glanzes; die Schönheit des Him-

mels auf dem reinen Blau seiner Farbe; die Schönheit der Gebirge auf den Linien ihrer Umrisse, auf der Milde und Schattirung ihrer Farben; die Schönheit der Flüsse auf ihren Windungen, ihrer sanften Bewegung und auf ihrer Kühle; die Schönheit des Sommers auf der belebenden Wärme, auf dem Grünen und Blühen der Pflanzen u. s. w.

26. In den Pflanzen treten zu diesen Elementen noch Bestimmungen hinzu, welche eine grössere Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen vermitteln und dadurch ihr Seelenvolles erhöhen. Die Pflanze hat einen organischen Bau, einen Umlauf der Säfte, ein Keimen, Wachsen, sich Nähren und Absterben, wie der Mensch. Es liegt also nahe, in erregter Stimmung ihr auch eine Seele beizulegen und damit dieselbe Grundlage für das Seelenvolle und Schöne in ihr zu gewinnen, welche bei den Thieren besteht. Der Hörer folgt gern diesen Beziehungen des Dichters; bei vielen Völkern kommt auch der religiöse Glaube zu Hülfe, welcher alle oder einzelne Bäume zum Sitz eines göttlichen Wesens erhebt.

27. Aber auch ohne diese Hülfe zeigen die Pflanzen und Bäume in ihrem Wachsen, Blühen, in der Gestalt ihrer Blätter und Blumen, in der Festigkeit ihres Stammes, in der Fülle und Wölbung ihrer Kronen bald ein Bild von Kraft, Ebenmaass und Hoheit, bald von stiller Ruhe und Bescheidenheit, bald von Uebermaass und Ausartung; und bieten damit die hinreichenden Grundlagen, sie als ein Seelenvolles und zwar bald als ein Schönes, bald als ein Hässliches zu nehmen. Endlich sind auch die wohlthätigen oder schädlichen Einflüsse auf den Menschen ein Bestimmungsgrund für die Schönheit oder Hässlichkeit der Pflanzen. Der dichtbelaubte Baum gilt wegen seines kühlen Schattens als schön; die Pfirsiche, die Melone gilt wegen ihres angenehmen Geschmackes, schon vor dem Zerschneiden, als schön und die Dornenhecke, der Giftpilz gelten als hässlich wegen der Schmerzen, die sie dem Menschen bereiten.

28. Wenn endlich nach dem Grunde der Schönheit einer Landschaft gefragt wird, so erhellt, dass sie zunächst auf der Schönheit der einzelnen Gegenstände, der Pflanzen, der Thiere beruht, welche ihre Bestandtheile bilden. Es sind die Berge, die Thäler, die Flüsse, die Wiesen, die Wälder, die Felsen, der Vordergrund mit seinen Baumgruppen, mit seinen Blumen und weidenden Thieren, welche vor Allem die Schönheit der Landschaft bestimmen. Wenn darüber hinaus in der schönen Landschaft auch noch Mannichfaltigkeit, Einheit des Ganzen und eine Lösung gefordert werden, so gehören diese Bedingungen in die Lehre von dem Kunstwerk und werden dort erörtert werden.

29. Aus dem Prinzip, auf welchem die Schönheit der Natur be-

ruht und aus welchem sie hier abgeleitet wird, folgt, dass das Seelenvolle bei ihr nicht allein unbestimmter bleiben muss, wie bei dem Menschen und seiner Thätigkeit, sondern auch, dass derselbe Gegenstand als das Bild sehr verschiedener Gefühle gefasst werden kann. Der Mond gilt bald als Freund der Verliebten; bald als kalt und bleich; bald als wandelbar und unstät; bald als mild und verklärend, und sonach bald als schön, bald als hässlich. Das Kameel ist in Europa hässlich; in der Wüste Afrika's wird es als der traute Genosse des Menschen mit seiner Ausdauer und Genügsamkeit zu einem Schönen; sein Thun versöhnt dort mit seiner Gestalt. Dieselbe Landschaft gilt dem Einen als das Bild der Ruhe, dem Andern als das Bild der Oede und dem Dritten als das Bild gewaltiger Kräfte, und ist damit für den Einen schön, für den Andern hässlich, für den Dritten erhaben.

30. Diese Vieldeutigkeit des Natürlichen und insbesondre der Landschaften gewährt für die idealen Gefühle einen Reiz, welcher bei dem Kunstschönen nicht Statt hat. Indem jedes Kunstschöne sich als das deutliche Bild bestimmter Gefühle bietet, kann es nur von demjenigen voll genossen werden, dessen reale Stimmung diesen bestimmten Gefühlen bereits entspricht. Aber bei dem idealen Genusse der Natur finden die verschiedenartigsten Stimmungen ihr entsprechendes Bild; Wald und Luft, Berge und Thäler, Seen und Flüsse, Bäume und Blumen sind vieldeutig, gelten als die Bilder der Trauer, und auch wieder der Freude; jedes Sehnen, jedes Bangen, jedes Hoffen findet hier seinen Wiederklang und deshalb ist der ideale Genuss der Natur mannichfacher wie der des Kunstwerkes, obgleich sie an Schönheit ihm nachsteht.

31. Der Sinn für Naturschönheit zeigt nach den Ländern und Zeiten eine viel grössere Verschiedenheit, als der Sinn für das Kunstschöne. Im Allgemeinen ist der Ungebildete weniger für das Naturschöne empfänglich; erst mit dem Wachsen der Bildung und Kultur unter den Völkern wächst auch dieser Sinn für das Naturschöne. Die frühe Jugend ist weniger dafür empfänglich, als das Alter und selbst im Greisenalter wächst diese Empfänglichkeit eher, als dass sie abnimmt. In den südlichen Völkern ist der Sinn für landschaftliche Schönheit und Erhabenheit nicht so lebendig, als bei den nördlichen Völkern; die Schönheit der blauen Grotte in Capri hat ein Deutscher erst in diesem Jahrhundert entdeckt; kein alter Schriftsteller erwähnt ihrer, obgleich der Kaiser Tiber 15 Jahre auf Capri lebte; die Einwohner haben sie gekannt, aber nie beachtet.

32. Selbst in Deutschland und England war der Sinn für land-

schaftliche Schönheit bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts wenig verbreitet; die Nibelungen kennen sie nicht; die ältern Dichter behandeln sie nur kurz; ein Besuch einzelner Gegenden um ihrer Schönheit willen, wie des Harzes, der sächsichen Schweiz, der schottischen Hochlande, war eine Seltenheit; erst seit einem Jahrhundert ist der Sinn dafür so erstarkt und so allgemein geworden, dass diese Gegenden kaum noch Raum für die Reisenden haben. Die schöne Natur bildet jetzt den Stoff für einen so grossen Theil der modernen Dichtungen, Romane und Gemälde wie nie zuvor. Am auffallendsten zeigt sich dieser Unterschied bei den alten Griechen im Vergleich zur modernen Zeit. Weder die Dichtungen noch die Gemälde der Griechen schildern die Schönheit der landschaftlichen Natur mit der modernen Ausführlichkeit und Innigkeit; ebensowenig wurde die Natur um ihrer Schönheit willen in der Weise aufgesucht, wie gegenwärtig.

33. Schiller bespricht diesen Gegensatz in seinem Aufsatz: Ueber sentimentale und naive Dichtung. Er sagt: (VIII. B. 70) »Es »muss befremden, dass man bei den Griechen so wenig Spuren von »sentimentalischem Interesse findet, mit welchem die Neuern an »Naturscenen hangen können.« Schiller frägt: »Woher kommt die»ser verschiedene Geist?« und antwortet: »Daher kommt es, weil die »Natur bei uns aus dem Menschen verschwunden ist. Nicht unsere »grössere Naturmässigkeit, ganz im Gegentheil, die Naturwidrigkeit »unserer Sitten-Verhältnisse und Zustände treibt uns an, dem Trieb »nach Wahrheit und Simplizität in der physischen Welt eine Befriedi»gung zu verschaffen, welche in der moralischen nicht zu hoffen ist.«

34. Allein diese Rousseau'schen Ideale eines reinen Naturzustandes und diese Klagen über Unnatur der modernen Gesellschaftszustände sind längst als unwahr erkannt; sie haben der tiefern Erkenntniss ihrer Vernunftmässigkeit Platz gemacht und man wird deshalb dieser Erklärung Schiller's schwerlich noch beistimmen können. Ueberdem hat auch der moderne Italiener und Grieche wenig Sinn für Naturschönheit, obgleich bei ihm die antike Einfachheit ebenfalls den neuen verwickelten Zuständen Platz gemacht hat. Dieser Unterschied lässt sich vielmehr nur verstehen, wenn das Prinzip festgehalten wird, aus dem hier alle Schönheit des Natürlichen abgeleitet worden ist.

35. Die wichtigsten Ursachen der verschiedenen Empfänglichkeit für die landschaftliche Schönheit und Erhabenheit liegen im Klima und in der Bildung. Je mehr jenes die Menschen in verschlossene Wohnungen drängt und ihnen für einen grossen Theil des Jahres durch Kälte, Regen, Schnee und Nebel die Reize der Natur verschliesst,

desto empfänglicher muss der Sinn für ihre wiedererwachende Schönheit werden. Den Südländer umgiebt dagegen seine schöne Natur das ganze Jahr; das dunkle Haus ist nur ausnahmsweise sein Aufenthalt und so wird sein Sinn für Naturschönheit abgestumpft. Der Südländer lebt dabei mehr in Gesellschaft; das Freie führt den Menschen mehr zusammen; das warme Klima mindert die Bedeckung des Körpers. Arme, Beine, Brust bleiben blos und bieten in ihrer Ruhe und Bewegung ein fortwährendes mannichfaches Bild menschlicher Schönheit. In steter Berührung mit dieser weit deutlichern und kräftigern Schönheit des Menschen und seines Thuns tritt für den Südländer die mattere und unbestimmtere Schönheit der Natur zurück; sie kann auf seinen, an das Ausdrucksvolle und Kräftige gewöhnten Sinn, keine Wirksamkeit üben.

36. Der andere Grund liegt in dem Unterschied der Bildung. Sie bereichert das Wissen und steigert das Beziehen der Dinge auf einander; sie verfeinert die Empfänglichkeit und lässt auch gelindere Reize zur Wirksamkeit gelangen. Wenn nun die Schönheit der Natur nur auf ihren Beziehungen zum Menschen beruht und wenn diese Beziehungen im Reiche der Pflanzen und in dem Elementaren, in den Farben, Linien, Tönen immer feiner und entfernter werden, so liegt auf der Hand, dass nur der gebildete Sinn diese verhülltern Beziehungen erfassen und die Schönheit landschaftlicher Scenen bemerken wird; dem rohen Menschen bleiben diese Beziehungen und damit auch ihre Schönheit verborgen. Aus beiden Ursachen zusammen erklären sich alle Unterschiede in der Empfänglichkeit für Naturschönheit, die nach den Zeiten und Ländern sich zeigen. Wenn in der Gegenwart der Eifer für Aufsuchung des Naturschönen vielleicht noch stärker gewachsen ist, als die Bildung, so erklärt sich dies Mehr aus dem gestiegenen Reichthum, aus der Erleichterung des Reisens und aus der Unruhe und Hast, mit der man gegenwärtig von einem Genuss zum andern drängt.

37. Kant will den Genuss des Naturschönen nicht aus einem ästhetischen Wohlgefallen sondern aus einem moralischen ableiten. Schiller tritt ihm hierin bei; »denn« sagt er »dieses Wohlgefallen »an der Natur wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar »durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich nicht nach der Schön- »heit der Formen. Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine »Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen »der Bienen für sich selbst so gefälliges für uns? Es sind nicht diese »Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen »lieben. Wir lieben in ihnen das stille, schaffende Leben, das ruhige

»Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere »Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst« (VIII. B. 45).

38. Allein werden nicht auch in dem Kunstschönen, in der Dichtung, in den Gemälden moralische Ideen dargestellt? kann der Friede, die Ruhe und das stille Schaffen nicht auch in einer gebildeten Familie, in den Zuständen der Kultur sich darstellen? Das Kunstschöne kann aber auch die Gefühle der Lust statt der sittlichen zu seinem Inhalte nehmen, ohne dass der ästhetische Genuss aufgehoben wird. Die Idealität der Gefühle, welche sein Wesen ausmacht, entspringt aus der Bildlichkeit des dargestellten Inhalts, gleichviel ob dieser Inhalt moralisch ist oder nicht. Dieser Grund Kant's und Schiller's verkennt somit völlig die Natur des Schönen. Auch der Genuss des Naturschönen muss ideal bleiben, muss das Begehren, das reale Lust- wie sittliche Gefühl und Verlangen fern halten; genau wie bei jedem andern Schönen. Das Naturschöne hat den gleichen Inhalt, die gleiche sinnliche Erscheinung wie das Kunstschöne; sein Unterschied liegt lediglich darin, dass das Seelische, was ihm die Bedeutung und die Schönheit giebt, sich nicht wie bei dem Menschen nach dem bestimmt, was davon wirklich in ihm ist, sondern nach dem, was in demselben nach dem Muster des Menschen vorausgesetzt und geglaubt wird.

39. Bei dieser Begründung des Naturschönen, wie sie hier geschehen ist, erscheint eine systematische Durchwanderung aller drei Reiche der Natur, wie sie in der Wissenschaft des Schönen immer mehr Sitte wird, völlig überflüssig. Die Stelle, welche ein Thier oder eine Pflanze in dem naturwissenschaftlichen Systeme einnimmt, die grössere oder geringere Organisation derselben, die höhere oder niedere Stufe der von ihm dargestellten Idee sind für seine Schönheit, ohne alle Bedeutung. Wenn nur seine Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen und Thätigkeiten, oder seine Wirksamkeit auf die Gefühle des Menschen seine Bedeutung und seine Stellung im Schönen bestimmt, so erhellt, dass die naturwissenschaftliche Ordnung hierbei ganz gleichgültig ist, und dass eine Blume in der Schönheit höher stehen kann, als ein Thier, und ein Insekt, ein Schmetterling höher als ein Kalb oder ein Schwein. Schon die Masse und die Schwerfälligkeit, in welche die Darstellung des Naturschönen bei Zu-Grunde-Legung der Idee geräth und sie zu dicken Bänden anschwellen macht, hätte gegen diese Grundlage bedenklich machen sollen.

40. Zwischen dem Natürlichen und dem Menschen besteht noch ein Gebiet, was an Beiden Theil nimmt; es umfasst das, was der Mensch geschaffen hat; die Wohnungen, die Kleider, die Geräthe, die Waffen, die Werkzeuge, die Schiffe, die Wägen, die Brücken, die

Wasserleitungen, die Gräben, die Strassen, die Bebauung des Bodens die Meublen u. s. w. Das Schöne erstreckt sich auch auf dieses Gebiet; und zwar nicht in dem Sinne eines verzierenden Schönen, welches absichtlich diesen Dingen angehangen wird, sondern diese von dem Menschen im Dienst des realen Lebens geschaffenen Werke haben als solche eine Beziehung auf das Schöne, gleich den Dingen der Natur.

41. Wenn diese Werke des Menschen bald als schön, oder hässlich, bald als erhaben oder gemein gelten, obgleich bei ihrer Herstellung nur die realen Zwecke des Lebens beachtet und an Schönheit nicht gedacht worden ist, so kann ihr Eintritt in das Schöne nur auf denselben Grundlagen, wie bei dem Naturschönen beruhen. Das Seelische ist in ihnen selbst nicht wirklich vorhanden; der Mensch schiebt es ihnen nur unter, vermöge der Beziehungen, in welche es zu ihm tritt. Von den beiden Grundlagen der Aehnlichkeit und der Ursachlichkeit ist indess bei diesen menschlichen Werken nur die letztere wirksam; sie erhält aber hier eine ausgedehntere Bedeutung, weil nicht blos die Wirkungen hier in Rücksicht kommen, welche der Gegenstand auf das Gefühl des Menschen ausübt, sondern auch diejenigen Gefühle und Zwecke, welche die Hervorbringung und Herstellung desselben veranlasst haben.

42. So sind die Waffen des Menschen ein Seelenvolles und damit ein Stoff für das Schöne; nicht blos wegen der Wirkungen, welche ihr Gebrauch bei dem Gegner hervorbringt, sondern auch wegen der Zwecke der Vertheidigung, der Macht, der Freiheit und Ehre, deren Erreichung sie dienen und um deretwillen sie von dem Menschen gefertigt werden. So ist ein Grab bedeutend, nicht wegen der Wirkung, welche es äussert, sondern wegen des Anlasses, der zu dessen Bereitung nöthigt und wegen der Schmerzen, welche mit diesen Anlässen sich verbinden. So ist das Spinnrad ein Stoff für die Kunst, nicht blos wegen des Nutzens, der sich aus dessen Gebrauch herausstellt, sondern auch wegen der Lust der Geselligkeit, des Scherzes, der Winterfreuden, des stillen Fleisses, welche mit dem Spinnen in der ländlichen Bevölkerung sich verbinden.

43. Auf diesen Beziehungen beruht ausschliesslich die Bedeutsamkeit der menschlichen Werke für das Schöne. Sie bilden für die Kunst einen reichen Stoff, der für kleinere Kunstwerke sogar den ausschliesslichen Inhalt abgeben kann und bei grössern das Schöne der menschlichen Gestalt und des menschlichen Handelns unterstützt und steigert. Deshalb gaben die Griechen selbst den nakten Statüen einen Helm oder einen Mantel oder ein Schwert; Amor hat den Kö-

cher, auch wenn er ihn nicht gebraucht; für Homer ist das Schild des Achill ein Gegenstand, so bedeutsam, dass er in mehreren hundert Versen es beschreibt. In den Nibelungen hat das Schwert Balmung seinen eignen Namen. Das Werkzeug, das Geräthe ist für den Maler wie für den Dichter eine wesentliche Beigabe, welche die Schönheit des Stimmungsbildes erst vollendet und selbst für sich allein an der Schönheit oder Erhabenheit jener Thätigkeiten Theil nimmt, denen es dient.

44. Zu den bedeutendsten darunter gehört das Haus und die Kleidung. Im Hause wird der Mensch geboren, im Hause stirbt er, im Hause verlebt er in den kältern Ländern mehr als die Hälfte seines Lebens. Alle seine Feste und alle seine schmerzlichen Tage innerhalb der Familie knüpfen sich an das Haus. Als das Haus Gottes wird es dem Menschen zum Tempel und zur Kirche; als das Haus der Gemeinde, des Volkes, des Fürsten erfüllt es sich mit allen grossen Ereignissen des öffentlichen Lebens; als Haus des Verstorbenen wird es zum Grabgewölbe und zur Todtenkammer. Das Haus ist deshalb von allen Werken des Menschen das seelenvollste und es kann nicht auffallen, wenn es zum seelenvollen Realen einer ganzen Kunst geworden ist.

45. Nächst dem Hause sind es die Kleider, welche zu dem seelenvollsten der menschlichen Werke gehören. Sie begleiten den Menschen von seiner Kindheit bis zu seinem Tode; sie wechseln nach seinem Alter, nach seiner Beschäftigung, nach der Jahreszeit; sie sind andere auf der Reise, andere in der Schlacht, andere auf dem Markt, andere in dem Hause. So folgen sie allen Stimmungen, allen Thätigkeiten und werden damit, gleich den Mienen und Geberden, zu einem Bild der Gefühle und Zwecke des Menschen. Das Seelenvolle der Kleidung wird dabei noch durch die unterschiedenen Trachten nach Ländern und Zeiten gesteigert; jedes Jahrhundert hat an seiner Mode auch ein Zeichen seines Geistes, seiner vorherrschenden Gefühle hinterlassen.

46. Die Kleidung ist damit an sich ein Stoff für das Schöne; alle Gefühle können darin ihren Ausdruck finden. Sowohl das Erhabene wie das Schöne, sowohl das Ernste wie das Komische, die Trauer wie die Lust, das Ehrwürdige wie das Possenhafte findet in ihr seine Vertretung, und es erklärt sich, wie die Kunst das Kleid auch da nicht entbehren mag, wo es sich gar nicht um den Schutz und die Schaam handelt. Die Klage über die Prosa der modernen Zeit stützt sich vor Allem auf die Bedeutungslosigkeit der modernen Kleidung. Wenn dies letztere nicht zu bestreiten ist, so erhellt damit, welche

wichtige Rolle dieser Theil der menschlichen Erzeugnisse innerhalb des Schönen einnimmt; denn das Bedeutende und das Seelenvolle überhaupt ist in der modernen Zeit nicht gesunken, es hat sich nur in andere Bestimmungen verlegt, und andere Formen als die Kleidung gewählt. Aber weil die Kleidung zum Seelenvollsten früher gehörte, meint man jetzt am Seelenvollen überhaupt eingebüsst zu haben.

47. Das Geschichtlich-Schöne, welches oben (S. 40) als eine Art des Naturschönen bezeichnet worden ist, gehört für die vorliegende Frage nicht hierher, sondern als menschliches Handeln zu dem Seelenvollen des Menschen selbst; es hat, indem es sich aus menschlichen Handlungen zusammensetzt, sein Seelisches als ein Wirkliches in sich selbst und steht in dieser Beziehung den natürlichen Gegenständen und den von den Menschen gefertigten Sachen gegenüber. Insofern aber grosse geschichtliche Ereignisse an bestimmten Orten geschehen sind, auch wohl Spuren davon zurückgelassen haben, nehmen diese Orte, diese Landschaften als ein Natürliches an dem Seelenvollen dieser Ereignisse Theil und werden dadurch selbst ein Stoff für das Schöne. Hierher gehört z. B. die Campagna um Rom. Sie hat zwar die Naturschönheit schon in dem frühern Sinne an sich; aber der grössere Theil ihrer Schönheit beruht auf den grossen geschichtlichen Thaten, welche hier sich vollzogen haben und deren Bild sich mit der Landschaft verschmolzen hat. Aehnliches gilt für Schlachtfelder; für die Stätten, wo grosse Männer geweilt haben, geboren oder gestorben sind.

E. Die überirdische Welt als seelenvolles Reale.

1. Unter der überirdischen Welt werden hier jene Wesen und jene Gebiete verstanden, welche der Wahrnehmung und der auf Wahrnehmung ruhenden wissenschaftlichen Forschung entzogen sind, und ihre Realität nur auf den Glauben stützen. Unter diesem Glauben steht der religiöse wegen seiner Allgemeinheit und Festigkeit voran; indess hat auch der weltliche Glaube und der Aberglaube an dem Bau dieser überirdischen Welt seinen Antheil.

2. Der Inhalt dieser Welt wechselt mit dem Glauben, der nach den Zeiten und Völkern verschieden ist. Dieser Unterschied giebt indess dem Gläubigen keinen Anstoss. Während ihm die Gottheiten und die überirdische Welt seiner Religion als durchaus wahr und wirklich gelten, gilt ihm dieser Inhalt, wie er in andern Religionen gestaltet ist, als ein Unwahres, als ein Irrthum; er ist bereit,

diese Irrthümer geschichtlich und psychologisch aus den Verhältnissen der Zeit ihrer Entstehung zu erklären; aber er hält jeden Versuch dieser Art von seiner eignen Religion als ein sündiges Beginnen ab; jeder Zweifel an ihre unbedingte Wahrheit ist ihm ein Unrecht, eine sträfliche Ueberhebung der Vernunft über die von Gott ihr gesetzten Schranken.

3. Die Stellung dieser überirdischen Welt zu dem Schönen ist bereits früher (S. 78) dargelegt worden. Es ist gezeigt worden, dass diese Welt für den Gläubigen ebenso ein Reales ist, wie die irdische Welt, und dass sie, wie diese, nur als Stoff für die ideale Welt des Schönen benutzt werden kann, aber dass sie nicht selbst schon ein Schönes ist. Es erhebt sich somit auch hier dieselbe Frage, wie bei dem Naturschönen; die Frage nach der Grundlage, auf der das Seelenvolle dieses überirdischen Realen und damit seine Tauglichkeit für das Schöne beruht.

4. Die überirdische Welt zerfällt, wie die irdische, in lebende Wesen und in eine überirdische Natur, sei es ein Himmel oder eine Hölle, ein Paradies oder eine Walhalla, ein Elysium oder ein Tartaros. Es erhellt, dass die göttlichen Wesen, so weit sie in einzelnen Religionen zu bestimmten Persönlichkeiten ausgebildet worden sind, damit für den Gläubigen ihr Seelisches, wie der Mensch, in sich selbst tragen und damit von selbst und unmittelbar einen Stoff für das Schöne abgeben.

5. Was dagegen jene überirdische Natur anlangt, so kann sie gleich der irdischen Natur, ihre Schönheit nur aus denselben Beziehungen ableiten, wie letztere. Das Paradies Mahomed's ist nur schön, weil es die Quelle der Lust und Seeligkeit für die Gläubigen ist, welche in es eingehen; die Hölle des Christen ist nur hässlich und dabei erhaben wegen der Schmerzen, die die Verdammten in ihr erleiden und wegen der unermesslichen Grösse und Dauer dieser Leiden. Im Allgemeinen ist die bestimmtere Gestaltung dieser überirdischen Welt aus der irdischen Natur entnommen und zeigt schon damit, dass sie auch in dem gleichen Verhältniss zu dem Schönen stehen muss.

6. Wenn nun auch in den göttlichen Wesen jener Welt es den Schein hat, als sei ihre Schönheit keine abgeleitete, weil sie ihr Seelisches in sich selbst haben, so gilt doch dieser Schein nur dem Gläubigen für die Wahrheit; für die philosophische Auffassung setzt sich aber diese Schönheit ebenso aus Beziehungen auf den Menschen zusammen, wie bei dem Natürlichen. Vergleicht man die göttlichen Wesen der verschiedenen Religionen, so zeigt sich ihre Stellung zur Schönheit sehr unterschieden und es ergiebt sich, dass die göttlichen

Wesen in dem Maasse an Tauglichkeit für das Schöne zunehmen, als sie der menschlichen Natur sich nähern.

7. Deshalb sind die Götter der griechischen Religion mehr wie die jeder andern Religion geeignet, als Stoff für die bildenden Künste und für die Dichtkunst zu dienen; diese Götter sind nur Menschen mit gesteigerten Kräften und gesteigerter Lust; das Sinnliche und selbst die menschlichen Schwächen sind in ihnen festgehalten. Die Gottheiten der übrigen Religionen entfernen sich von diesen griechischen Göttern nach zwei Richtungen; es ist entweder das Formlose und Unbestimmte, oder es ist das Unsinnliche und Unendliche, was die Gottheiten dieser andern Religionen weniger zu einem Schönen geeignet macht.

8. Die Götter der vorgriechischen Religionen, insbesondere bei den alten Aegyptern, Persern und Indern sind nicht unsinnlich; sie haben eine äussere Erscheinung; allein diese Erscheinung ist schwankend, formlos und zerfliessend. Bald ist es die Sonne, bald sind es die Wolken, der Donner, der Regen, die Wärme, die Fruchtbarkeit, in der diese Götter sich kleiden; sie sind nur personifizirte elementare Naturkräfte, die sich jeder festen Gestaltung entziehen, oder die Gestalten wechseln und mit einander mischen. Aehnlich formlos und nebelhaft blieben die Götter der alten Germanen und Celten. Erst die Aegypter begannen, die göttlichen Wesen in festere Gestalten zu fassen; aber da das Natur-Elementare noch vorwaltete, so erhielten diese Formen mehr Thierisches als Menschliches.

9. Die nachgriechischen Religionen zeigen dagegen in ihren Gottheiten die Richtung auf das Unsinnliche. In der christlichen Religion ist Gott nur Geist; auch Mahomed verbietet, von seinem Gott ein Bild zu machen; auch ihm ist er unsinnlich. Zu diesem Unsinnlichen trat noch das Unendliche hinzu, welches der Monotheismus seinem Gott geben musste. Wenn nur ein Gott für alle Völker, für alle Weltkörper ist, so kann seine Kraft und sein Wissen und sein Wille kein Beschränktes sein; die Unendlichkeit aller seiner Eigenschaften ist dann von seinem Wesen nicht abzuhalten.

10. Es erhellt, dass damit die göttlichen Wesen beider Religionen, der Vor- und der Nachgriechischen an Tauglichkeit für das Schöne verlieren mussten; denn sowohl das Formlose, Nebelhafte, wie das Unsinnliche und Unendliche widerspricht der Natur des Schönen. Indem das Schöne an den Gefühlen des Menschen seinen Inhalt, an dessen Erscheinung seine feste und bestimmte, endliche Form hat, kann das Schwankende, das Unsinnliche, das Unendliche in das Schöne nicht eintreten.

11. Die Erfahrung stimmt damit vollständig überein. Die Dichtungen der Orientalen und der nordischen Völker nehmen wohl ihre Gottheiten mit auf; allein entweder zerstört deren formloses und maassloses Wesen die Schönheit der Dichtung, oder soll diese erhalten bleiben, so sind die Dichter genöthigt, diese Gottheiten zu beschränken und dem Menschen ähnlich zu machen. Ebenso hat die christliche Dichtung den geistigen unendlichen Gott nicht aufnehmen können; Dante, Milton, Klopstock bemühen sich vergeblich damit; sein Bild bleibt unsinnlich und weckt kein ideales Gefühl. Schon die jüdischen Propheten konnten den Jehovah, obgleich er nur der Gott der Juden war, blos durch elementare Vorgänge bildlich schildern und damit das Erhabenschöne nur in schwankender Form erreichen.

12. Dasselbe gilt in noch höherem Maasse für die Plastik und Malerei. Nur als die Götter nach dem Vorgang der Aegypter, sich allmählig bei den Griechen zu menschenähnlichen Wesen begränzten und gestalteten, wurden sie ein Stoff für das Schöne und ein Inhalt nicht blos für die Werke Homer's und Pindar's, sondern auch für die des Phidias und Zeuxis. In der christlichen Religion wurde dasselbe nur durch die Vermenschlichung des Sohnes Gottes und durch die Vergöttlichung seiner Mutter Maria und der Apostel und Heiligen erreicht, und durch Einschiebung von guten und bösen Engeln vervollständigt. Damit wurde auch in dieser Religion der vollkommne Mensch zugleich zu dem Bilde Gottes und die Kunst erhielt damit innerhalb der christlichen Religion ein seelenvolles Reale, was für die Schönheit nach allen Seiten sich aufschloss und der christlichen Sculptur und Malerei den Stoff für ihre Meisterwerke Jahrhunderte lang geliefert hat.

13. Mit diesen Untersuchungen ist das wichtige Ergebniss erreicht, dass nur der Mensch in seinem Seelischen und in seiner Erscheinung der alleinige Grund und das ausschliessliche Maass aller Schönheit ist; dass sowohl die Schönheit des Natürlichen, wie die der Gottheiten und der überirdischen Welt von dem Menschen sich ableitet und nach der menschlichen Schönheit sich bildet. In der Natur und in Gott ist nichts schön, was nicht entweder auf Aehnlichkeit mit dem Menschen sich stützt oder eine Wirksamkeit auf den Menschen, auf sein Gefühl und seine Wünsche enthält. Der Mensch ist die ausschliessliche Grundlage der Schönheit aller Dinge ausser ihm, aller Wesen, mögen sie real über oder unter ihm stehen.

14. Dieses Ergebniss, was in dem vorhandenen Schönen seine volle Bestätigung findet, kann nicht überraschen, wenn man festhält, dass die menschlichen Gefühle den Kern alles Schönen bilden, und dass die Aeusserung und Erscheinung dieser Gefühle nur an dem

Menschen und seinem Handeln für ihn eine erfassbare und verständliche Form besitzt. Nur weil der Mensch die Gefühle selbst in sich hat und nur hier durch Selbstwahrnehmung ihr Wesen erfassen kann; nur weil er an seinem eignen Körper, an seinem eignen Handeln abnehmen kann, welche Mienen, welche Stellungen, Bewegungen und Handlungen der Ausdruck der einzelnen Gefühle sind; nur dadurch allein ist ihm überhaupt möglich, ein Fremdes, was nur ein sinnlich Wahrnehmbares sein kann, als den Ausdruck solcher Gefühle zu fassen, d. h. seine Bedeutung und seine Schönheit zu erkennen und zu fühlen. Damit muss nothwendig die menschliche Natur der Maassstab der Schönheit von Allem, vom Stein bis hinauf zum Himmel und zur Gottheit werden. Denn wahrnehmen, das Aeussere erfassen oder phantastisch bilden, kann der Mensch auch wohl ohne sein Gefühl; aber dasselbe als ein vom Gefühl Erfülltes zu erkennen und dadurch zum Mitgefühl erweckt zu werden, ist nur dann möglich, wenn der Gegenstand den Beschauer auf ein solches Gefühl hinweist und diese Hinweisung ist dem Menschen nur dann verständlich, wenn das Dargestellte demjenigen gleicht, was an ihm selbst, an seiner Gestalt, an seiner Bewegung, an seinem Handeln mit solchen Gefühlen verknüpft und ursachlich verbunden ist.

15. Alles Schöne bis hinauf zu den Meisterwerken des Phidias, Raphael, Homer und Göthe ist deshalb trotz seiner vollen Gegenständlichkeit dennoch kein Unbedingtes; es ist schön nur für den Menschen, aber weder für Wesen höherer noch niederer Art; selbst nicht für die Thiere, wenn sie auch menschlichen Verstand besässen. Man nehme, dass die Vögel den gleichen Sinn für ideale Gefühle wie der Mensch und auch die gleiche Fähigkeit des Denkens und Bildens hätten, so würden sie allerdings ein Schönes bilden und auch ein Schönes in der Natur finden, allein es würde ganz anderer Beschaffenheit sein wie das, was dem Menschen für schön gilt. Da bei ihnen die Gefühle sich in ganz andern Gestalten, Bewegungen und Thätigkeiten, wie bei den Menschen, äussern, so würden auch nur diese ihre eignen Formen ihnen als schön gelten. Die Vogelgestalt würde die Grundform des Schönen sein; die starken Beine und Arme des Menschen würden ihnen als ein hässlicher Auswuchs gelten; sein Gang als eine schwerfällige und gemeine Weise im Vergleich zu der fliegenden Bewegung, die allein ihnen als schön gelten würde. Dasselbe würde sich bei jeder Art von Geschöpfen wiederholen, die anders, als der Mensch gestaltet sind und deshalb ihre Gefühle in ganz anderer Weise zum Ausdruck bringen.

16. Auch die Engel, wenn es deren giebt, werden deshalb ein

anderes Ideal, einen andern Maassstab des Schönen haben, als der Mensch. Ihr feinerer Körper, ihre schärferen Sinne, ihre blitzschnellen Bewegungen müssen das Bild der Gefühle bei ihnen in ganz andere Formen kleiden; der Apoll von Belvedere wird ihnen so hässlich erscheinen, wie dem Menschen eine Schildkröte. Diese bedingte Natur des Schönen setzt sich auch innerhalb der menschlichen Gattung fort; die einzelnen Raçen werden das Schöne sich in verschiedener Weise bilden. Doch haben diese Raçen-Unterschiede weniger Berechtigung, weil andere Momente beschränkend eintreten, wie später bei der geschichtlichen Entwicklung des Schönen gezeigt werden wird.

17. Es kann hier noch gefragt werden, ob auch für Gott eine Schönheit besteht. Diese Frage ist nach dem Vorgehenden zu verneinen. Ist Gott durchaus unsinnlich, ist er nur Geist, so kann er zunächst nicht selbst schön sein, denn das Schöne ist das sinnliche Bild des Seelischen. Eine rein geistige Schönheit ist ein Irrthum der neuplatonischen Philosophie, der von ihr zu den Kirchenvätern übergegangen ist und der schon deshalb nicht bestehen kann, weil die Schönheit dann von der Wahrheit und Sittlichkeit sich nicht mehr unterscheidet.

18. Aber so wie keine Schönheit in dem christlichen Gott besteht, so besteht auch keine für ihn. Schönheit hat nur eine Bedeutung, einen Sinn für Wesen, welche die Gefühle Anderer nicht unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aus dem Aeussern, als deren Zeichen, abnehmen können. Das Sichtbare am Schönen ist nur schön, weil es die Hülle der Gefühle ist, weil es den Beschauer in diesen Kern eindringen lässt. Für Gott und seine Allwissenheit ist aber nichts verhüllt; sein Wissen schaut die Gefühle seiner Geschöpfe ebenso unmittelbar, wie ihre Körper; das Aeussere dient ihm nicht als Dolmetscher des Innern und es kann damit nie bedeutend, nie schön für ihn sein.

19. Diese Ansicht wird selbst für die idealistischen Systeme ihre Geltung behalten. Wenn das Schöne da nur Bedeutung hat, weil es der reine und volle Ausdruck der Idee ist, so bedarf Gott auch dieser Hülfe nicht. Indem sein Wahrnehmen und Wissen allumfassend ist, schaut er nicht blos ein einzelnes Exemplar, sondern alle Exemplare einer Gattung mit einem Male und da in diesen allen die Idee sich vollständig und vollkommen darstellt, so hat Gott an dieser umfassenden Anschauung der in allen Einzelnen ausgebreiteten Idee ihre vollkommenste Wahrnehmung und bedarf der Schönheit nicht, welche diese Darstellung der Idee in einem Exemplar versucht, nur weil dem Menschen jene umfassende göttliche Anschauung alles Einzelnen der Idee nicht möglich ist.

V. Die Bildlichkeit des Schönen.

A. Der Begriff der Bildlichkeit.

1. Die Bildlichkeit ist jene Bestimmung, welche im Schönen zunächst hervortritt und welche es vorzugsweise von dem Realen, von der Wirklichkeit, unterscheidet. An der Bildlichkeit entwickeln sich deshalb zuerst die besondern Gesetze des Schönen. Das Seelenvolle, was in den vorgehenden Abtheilungen behandelt worden ist, theilt das Schöne mit dem Realen; erst mit der Bildlichkeit beginnt seine Trennung und seine Selbstständigkeit. Aristoteles hat deshalb diese Bestimmung in seiner Definition des Schönen mit Recht vorangestellt und es ist ein Mangel der idealistischen Systeme, dass diese Bildlichkeit des Schönen in ihrer Definition fehlt und erst nachträglich hinzugenommen und dabei ungenügend begründet wird. Die wissenschaftlichen Auffassungen des Schönen bei Schelling, Fr. Schlegel, Schiller, Schleiermacher, Fichte, Solger lassen die Bildlichkeit des Schönen ganz bei Seite; das Schöne wird darin als ein Reales, Wirkliches, ja als das höchste Wirkliche behandelt und damit seine Stellung zu dem Wahren und Sittlichen gänzlich verschoben. Auch bei Herbart und Zimmermann ist die Bildlichkeit ganz verschwunden; das Schöne besteht da blos in Verhältnissen, in Beziehungen des Denkens, bei welchen der Stoff, an dem diese Beziehungen sich vollziehen, ganz gleichgültig wird, und damit auch die Frage, ob dieser Stoff die Sache selbst oder nur ein Bild ist.

2. Wenn indess die wissenschaftliche Untersuchung des Schönen nicht mit dem reinen Denken, sondern mit der Beobachtung des vorhandnen Schönen beginnt, so zeigt sich diese Bildlichkeit des Schönen als eine allgemeine Bestimmung jedes Kunstschönen, und selbst bei dem Naturschönen, wo sie auf den ersten Blick zu fehlen scheint, tritt sie bei näherer Betrachtung hervor. In der Bildlichkeit liegt, dass das Schöne nicht die Sache selbst ist, sondern nur ihr Bild. Zur Bildlichkeit gehört also ein Reales, was die Unterlage abgiebt und von dem Bilde abgesondert besteht. In den bildenden Künsten wird dies Reale das Original genannt.

3. Das Bild eines Realen soll demselben ähnlich sein. In der Aehnlichkeit liegt sowohl die Gleichheit wie die Ungleichheit. Das

Bild ist ähnlich, dadurch, dass einzelne Bestimmungen desselben denen des Originals gleich sind und dass zugleich andere Bestimmungen in beiden verschieden sind. Weder die Gleichheit noch die Ungleichheit ist für das Bild zu entbehren; fehlte die letztere, so wäre das Bild nicht mehr Bild, sondern das Original selbst; fehlte die Gleichheit, so wäre das Bild nicht mehr Bild, sondern ein durchaus Anderes.

4. Man kann die einzelnen Bestimmungen des Bildes, welche denen des Originals gleich sind, die Elemente der Bildlichkeit nennen. Sie sind nach den einzelnen Künsten sehr verschieden; bei der Statüe bildet die körperliche Gestalt dies Element; bei dem Oelgemälde sind es die Flächen-Gestalt, die Farben und die Schattirung; bei dem Musikstück sind es der Ton, die zeitliche Bewegung und der Rhythmus oder die Kraft (Akzent). Die Bestimmungen, welche das Bild vom Original unterscheiden und seine Ungleichheit ausmachen, sind daneben leicht erkennbar; der Statüe fehlt die Farbe, die Wärme, die Weichheit des menschlichen Körpers; dem Gemälde fehlt die Körperlichkeit; dem Musikstück fehlt die räumliche Gestaltung, die Färbung, das Körperliche des realen Menschen.

5. Bei den Werken der Baukunst und Gartenkunst ist die Zahl der gleichen Elemente so gross, dass die Wissenschaft Mühe hat, ihren Unterschied von dem Realen darzulegen. In dem dichterischen Kunstwerke fehlen dem Stoffe nach die ungleichen Elemente gänzlich; alle Bestimmungen sind hier dieselben wie im Original; das Ungleiche liegt hier nur in der Form der Elemente; sie sind in der Dichtung nicht in seiender Form, sondern nur in der Form der Vorstellung enthalten. In ähnlicher Weise unterscheidet sich das Naturschöne von seinem realen Gegenstande. Das Bild wird hier nur in der Vorstellung des Beschauers von der Sache selbst und ihren realen Beziehungen abgesondert.

6. Alle Künste, welche ihr Bild sinnlich wahrnehmbar hinstellen, bedürfen eines Materiales, durch welches jene Elemente der Bildlichkeit dargestellt werden und das durch seinen Unterschied von der Sache selbst zugleich den Unterschied des Bildes von dem Original herbeiführt. Von dem Material ist alle Kunst geschichtlich ausgegangen und die Natur dieses Materiales hat den weitgreifendsten Einfluss auf das Kunstschöne selbst gehabt.

7. Von dem Material sind zunächst die Elemente abhängig, welche die Bildlichkeit oder Aehnlichkeit vermitteln. Ist dieses Material Marmor, so kann weder die Farbe noch die Bewegung des Originals als Element benutzt werden; ist das Material die Farbe, so kann die Körperlichkeit und das Innere des Originals nicht als Ele-

ment der Aehnlichkeit in das Bild aufgenommen werden; ist das Material der Ton und der Rhythmus, so kann wohl die Bewegung und das Tönende des Originals als Element übernommen werden, aber nicht die Gestalt, nicht die Farbe, nicht das äusserliche Handeln. Die Bildlichkeit und damit auch die Bedeutung und Verständlichkeit des Kunstschönen ist also wesentlich von dem Material bedingt.

8. In den Werken der schönen Baukunst ist das Material dasselbe, aus dem die Sache, das reale Haus, selbst besteht. Die Gleichheit der Elemente kann deshalb in dem Kunstbauwerke sehr ausgedehnt sein und es findet daher in dieser Kunst ein allmähliger Uebergang von dem Realen zu dem Idealen Statt. Dies gilt in noch höherm Maasse von den Werken der landschaftlichen Kunst, von dem Park. Im Naturschönen fällt das Material mit der Sache selbst völlig zusammen; der Unterschied muss durch das bildliche Vorstellen hergestellt werden.

9. Das Kunstwerk der Dichtkunst ist nicht sinnlich wahrnehmbar. So weit es geschrieben oder gedruckt ist, gehören diese sichtbaren Zeichen nicht zur Dichtung selbst, sondern sind nur das davon ganz getrennte Mittel, um die bildlichen Vorstellungen, aus denen die Dichtung besteht, in dem Dritten hervorzurufen. So weit die Dichtung gesprochen wird, verbinden sich damit allerdings wahrnehmbare und zugleich schöne Elemente; aber sie gehören nicht der Dichtkunst an, sondern der Musik, welche sich hier mit jener zur Herstellung eines Kunstwerkes verbindet.

10. Das Material der Dichtkunst ist deshalb so unsinnlich, wie ihre Werke. Dies Material sind die Vorstellungen, welche durch die Worte und Formen der Sprache bezeichnet werden, in denen die Dichtung gedichtet ist. Diese Vorstellungen sind nicht dasselbe, wie das Bild, welches in der Phantasie des Dichters bei Vollendung der Dichtung besteht. Dies ist ein einiges, bestimmtes, vollständiges Bild; als solches kann es aber der Dichter nicht mittheilen. Soll dieses Bild zu einem Kunstwerke werden, was auch für Andere da ist und eine Festigkeit in sich trägt, so muss der Dichter die Sprache zu Hülfe nehmen und in dieser nach den Einzel-Vorstellungen suchen, welche auch in seinem dichterischen Bilde enthalten sind, wie der Baumeister nach den einzelnen Steinen und Säulen zu seinem Bauwerke sucht. Der Dichter muss daraus sein Bild für den Dritten zu einem vorstellbaren, wenn auch nicht sichtbaren Werke aufbauen.

11. Wenn das Material der einzelnen Künste mit einander verglichen wird, so zeigt es eine fortschreitende Verfeinerung. Am rohsten und schwersten zu behandeln ist es in der Gartenkunst; dann

folgt das Material der Baukunst; dann das der Plastik, dann das der Malerei, dann das der Musik; in der Dichtkunst hat das Material die Körperlichkeit ganz abgelegt.

12. Je roher und schwerer das Material ist, desto mehr ist der Künstler fremder Hülfe bei seinem Werke benöthigt und vielfach davon abhängig. Je schwerfälliger die Behandlung des Materials ist, desto mehr trennt sich die Ausführung des Kunstwerkes von der Conception und desto mehr fällt jene in das Gebiet der Technik und in die Hände unkünstlerischer Gehülfen. In der Dichtkunst allein, wo das Material unkörperlich geworden ist, ist deshalb das Schöne das ausschliessliche Werk des Künstlers. Der Dichter bedarf keiner fremden Hülfe mehr und keiner mechanischen oder technischen Vorkenntnisse und Vorarbeiten. Deshalb ist das dichterisch Schöne auch geschichtlich das erste Kunst-Schöne gewesen, was sich von der realen Welt abgelöst hat und mit dem der Aufbau der idealen Welt des Schönen begonnen hat.

13. Indem das Material die Elemente der Bildlichkeit bestimmt, begränzt sich nach ihm auch das Gebiet des seelenvollen Realen, was mit diesem Material innerhalb der einzelnen Künste dargestellt werden kann. Je schwerer dieses Material zu handhaben ist, je spröder es gegen seine Gestaltung sich zeigt, desto enger ist das Gebiet der damit arbeitenden Kunst. Deshalb kann die landschaftliche und Bau-Kunst keinen Menschen und kein menschliches Handeln darstellen; ihre Werke sind nur abgeleitete Stimmungsbilder. Deshalb kann die Musik wohl den Menschen darstellen, aber nur in seinen allgemeinen Stimmungen, nicht in seinen bestimmten Bewegungen und Handlungen; auch die Musik kann nur Stimmungsbilder bieten, aber unmittelbare, während Garten- und Baukunst dies nur in abgeleiteter Weise durch Naturgegenstände oder menschliche Werke vermögen.

14. Erst die Plastik kann mit ihrem Marmor und Erzguss den Menschen selbst abbilden; aber ihr Material macht ihr die Darstellung der landschaftlichen Natur unmöglich. Nur die reichern Mittel, das feinere Material der Malerei öffnet dieser Kunst zuerst die ganze sichtbare Welt; blos die Bewegung bleibt ihr verschlossen. Am ausgedehntesten ist endlich das Gebiet der Dichtkunst; alles was Gegenstand der sinnlichen oder innern Wahrnehmung sein kann und in bildlichen Vorstellungen in der Seele bewahrt wird, kann von der Dichtkunst dargestellt werden; ihr Gebiet ist das Universum selbst, so weit es dem Menschen überhaupt erreichbar ist.

15. Hiermit haben sich an der Bildlichkeit die Begriffe der Sache selbst (des Originals), des Bildes, der Elemente der

Bildlichkeit, des Materiales der Künste und des Gebietes der einzelnen Künste herausgestellt. Es wird nun die Aufgabe sein, die weitere Entwicklung dieser Begriffe in den einzelnen Künsten und Arten des Schönen zu verfolgen.

16. Aus dem Bisherigen erhellt, wie unrichtig die Beschränkung der Bildlichkeit des Schönen auf die Oberfläche des Realen ist. Vischer sagt (I, 146): »die Gestalt des Individuums darf bei dem »Schönen nicht nach ihrer innern Mischung und Struktur, sondern »nur nach der Totalwirkung, wie sie auf der Oberfläche erscheint, in »Betracht kommen; nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der »Aufriss, nicht der Durchschnitt. Es kommt nur darauf an, wie der »Körper aussieht.«

17. Abgesehen von der falschen Begründung dieses Satzes, ist er auch nach seinem Inhalt falsch. Schon das schöne Bauwerk hat nicht blos ein Aeusseres, sondern auch ein Inneres; seine Natur ist mehr als ein blosser Aufriss und in der Dichtkunst wird das Innere fortwährend zur Vollendung ihres Bildes benutzt. Der Dichter schildert das Pochen des Herzens, den Erguss der Galle, die Tiefe der Wunden, das Stocken des Blutes; dies Alles ist keine Oberfläche. Aber er geht auch weit über das Körperliche und Sichtbare hinaus. Er giebt die Reden, die Ziele, die Zwecke, die Gedanken, die Pläne, die Verabredungen. All dies Innere, dies Wissen, Denken und Wollen dient in der Dichtung der Darstellung der Gefühle; es gehört nicht zu dem Inhalt, sondern schon zur Form und zu den Elementen des dichterischen Bildes.

B. Die Besonderung der Bildlichkeit.

1. Im Naturschönen.

1. Die Elemente und die Bildlichkeit des Schönen überhaupt werden in ihren Unterschieden durch das Material bestimmt; es hat also die Besonderung der Bildlichkeit den Unterschieden des Materials zu folgen, in dem das Schöne dargestellt ist. Der Unterschied der besondern Künste beginnt von diesem Material; auch das Naturschöne hat darin seine Eigenthümlichkeit.

2. Bei dem Naturschönen ist das Material die Sache selbst; dies gilt sowohl für das Naturschöne im engern Sinne, wie für das Geschichtlich-Schöne. Dessenungeachtet ist das Naturschöne nicht dasselbe mit seinem realen Gegenstande; aber die Abtrennung des Bildes von dem Realen geschieht hier nur im trennenden Vorstellen des Beschauers. Eine solche geistige Loslösung des Bildes ist bei dem Natur-

schönen nothwendig, wenn überhaupt es als ein Schönes erfasst werden und in seiner Wirkung auf die idealen Gefühle des Beschauers beschränkt bleiben soll. In der Schule Hegel's ist diese Bedingung des Naturschönen völlig übersehen; daher kommt es, dass das Naturschöne bei Hegel nur als eine Vorstufe des Schönen gilt und der Begriff des Schönen erst in dem Kunstschönen seine Verwirklichung erhalten soll.

3. Allein alle Systeme sind darin einverstanden, dass das reale Begehren, das Interesse an der Existenz der Sache von jedem Schönen ausgeschlossen bleiben muss; mit andern Worten, dass das Schöne nur ideale Gefühle erwecken darf. Ist dies eine allgemeine Bestimmung des Schönen, so darf sie auch bei dem Naturschönen nicht fehlen. Sie kann aber nur erfüllt werden, wenn von dem realen Naturgegenstande jedes reale Begehren, jedes stoffliche Interesse, jede Beziehung auf seine Wirklichkeit abgehalten wird. Wenn dies vollständig geschieht, so ist eben das vorhanden, was hier gefordert worden ist; der Naturgegenstand wird dann nicht mehr als ein realer betrachtet, sondern nur als sein Bild; nur mit dem Interesse, als wäre er ein blos gemalter Gegenstand.

4. So findet ein Bauer seine Feldflur, mit ihren Höhen und Thälern, mit dem Wald und dem Bach nicht schön; er betrachtet sie nur als ein Reales, nach ihrer Fruchtbarkeit und leichten Bearbeitung und er hat deshalb eher daran zu tadeln. Allein der Städter, dem diese realen Interessen fremd sind, findet diese Flur schön; er sieht in ihr nicht den realen Boden für Ackerbau und Viehzucht, sondern nur das Bild einer Landschaft voll anziehender Linien, Gestalten und Farben; das, was diese Flur in Wirklichkeit nützt und einbringt, wird von ihm nicht beachtet. Die Schönheit einer Gegend beginnt daher erst mit ihrer bildlichen Auffassung.

5. So war sonst eine Reise mit der ordinären Post ein Unternehmen voll Mühen und Schwierigkeiten. Es gab dabei auch mancherlei Abenteuer; aber sie kamen zu keiner Geltung, weil die realen Ziele und Interessen, welche mit der Reise sich verbanden, die freie Auffassung verhinderten. Erst wenn der Reisende wieder wohlbehalten zu Hause angekommen war und seine Reise zu erzählen begann, trat auf einmal das Seelenvolle derselben rein hervor; bei der Erzählung waren die realen Interessen verschwunden; die Reise wurde nur noch im Bilde der Erinnerung gesehen, sie weckte damit nur noch ideale Gefühle bei dem Erzähler wie bei den Zuhörern und wurde erst durch diese Bildlichkeit zu einem Schönen.

6. Dasselbe gilt für die Schönheit einer Frau. Auch hier ist nur ein Naturschönes vorhanden. Soll dies als solches erfasst und

als Schönes ideal genossen werden, so müssen alle realen Interessen, alle sinnlichen Wünsche, alle Speculationen auf eine Heirath fern bleiben; die schöne Frau muss mit der realen Gleichgültigkeit betrachtet werden, wie sie in dem Beschauen eines Bildes statt hat. Erst dann können die idealen Gefühle aus dem Anblick ihrer edlen Gestalt und ihres anmuthigen Wesens sich entwickeln. Wenn der Ehemann schneller wie Andre die Empfindung für die Schönheit seiner Frau verliert, so liegt es nur darin, dass in der Ehe die realen Interessen sich am stärksten hervordrängen und für die ideale Auffassung keinen Raum lassen. Wenn schöne Frauen von andern Frauen seltener als von Männern schön gefunden werden, so kommt dies von den realen Gefühlen der Eifersucht, der Nebenbuhlerschaft, welche bei den andern Frauen die bildliche Auffassung der Schönheit hemmen.

7. Dies wird zur Rechtfertigung des Satzes genügen, dass auch das Naturschöne nicht ohne Bildlichkeit bestehen kann und diese Beispiele zeigen zugleich den Weg, auf welchem diese Bildlichkeit im Vorstellen des Beschauers sich zu entwickeln hat. Die Sache ist dabei zu dem leblosen Material eines Bildes durch das Vorstellen umzuwandeln. Das Naturschöne ist also keine blosse Vorstufe des Schönen, sondern dieses selbst, so gut, wie das Kunstschöne. Es wird sich später zeigen, dass auch die übrigen Bestimmungen des Schönen bei ihm eintreten, namentlich die Idealisirung; nur die höhern Bedingungen des Kunstwerkes sind in dem Naturschönen nicht enthalten.

8. Vermöge dieser Dieselbigkeit von Material und Sache bei dem Naturschönen sind die Elemente seiner Bildlichkeit unbeschränkt; nicht blos die Elemente der Gestalt, der Farben und der Töne treten hier in das Bild ein, sondern auch die Bestimmungen des Warmen und Kalten, des Harten und Weichen, des Wohl- und des Uebelriechenden. Man erfreut sich bei einer schönen Gebirgslandschaft auch der Reinheit und Frische der Luft; ein Baum ist nicht blos schön wegen der Fülle seines Laubes und der Gestalt seiner Krone, sondern auch wegen seines kühlenden Schattens und wegen des Duftes seiner Blüthen. Ebenso gehört die Kälte, der Schnee zur Schönheit einer Winterlandschaft und der Wald voll Eiszacken an den Aesten zur Schönheit einer Jagd auf Füchse und Wölfe.

9. Die Wahrnehmungen des Gefühls- und des Geruchssinnes erwecken nicht blos reale Gefühle; sondern sie dienen, wenn die realen Interessen abgehalten werden, ebenso zur Erweckung der idealen Gefühle, wie die Wahrnehmung der bunten Farben, der zierlichen Gestalten und der melodiösen Tonreihen. Nur die Bestimmungen des Geschmackssinnes können bei dem Naturschönen nicht als Elemente

des Bildes eintreten, weil bei dem Genuss des Naturschönen, nicht wie bei der Dichtung, es sich blos um die bildliche Vorstellung, sondern um die wirkliche sinnliche Wahrnehmung handelt, welche bei dem Geschmack nicht ohne Zerstörung des Gegenstandes erfolgen kann.

2. Die Bildlichkeit der bildenden Künste.

1. Wenn von dem Naturschönen zu dem Kunstschönen übergegangen wird, so steht das landschaftliche Kunstwerk, der Park, dem Naturschönen am nächsten. Indess ist hier das Bild nicht mehr in dem Sinne, wie bei dem Naturschönen, identisch mit der Sache. Im Park haben die natürlichen Dinge bereits eine Bearbeitung im Sinne der Bildlichkeit erlitten, und die realen Interessen sind nicht blos im Vorstellen des Beschauers, sondern auch in Wirklichkeit von dem Park entfernt. Die Bäume dienen hier nicht mehr der Holznutzung; die Wiese nicht dem Heugewinn; sie ist bereits in einen immergrünen und kurzen Rasen umgewandelt. Die Blumen sind durch künstliche Kultur in ihren Farben und in ihrer Blattfülle und Grösse verändert; die Wege dienen nicht wirthschaftlichen Zwecken; sie gehen nicht gerade aus, sondern sind in Krümmungen, über Höhen und Senkungen gelegt, um eine Mannichfaltigkeit malerischer Ansichten zu gewähren. In den französischen Gärten wird selbst die Gestalt der Bäume und Hecken durch Beschneiden geändert und als Material für Pyramiden und Wände benutzt. Die Hirsche und Rehe befinden sich nicht in ihrem natürlichen Zustande, sondern werden in Gehegen gezähmt und gefüttert.

2. Dies alles sind reale Veränderungen des Natürlichen, welche schon durch sich selbst die ideale Bedeutung derselben hervortreten lassen und die Bildlichkeit sachlich in dasselbe einführen. Man kann deshalb bei dem Park das Reale schon von dem Bilde unterscheiden; jenes ist die natürliche Landschaft in ihrer Wildheit, dies ist diese Landschaft, umgewandelt durch jene Hülfsmittel zu einem schönen Park. Das Material ist hier noch wenig von der Sache selbst unterschieden; die Elemente der Bildlichkeit sind daher so zahlreich wie bei dem Naturschönen. Das Gebiet der landschaftlichen Kunst ist enger, wie bei dem Naturschönen; während letzteres auch das Geschichtlich-Schöne und den natürlichen Menschen umfasst, beschränkt sich das Reale dieser Kunst auf die landschaftliche Natur, so weit sie seelenvoll ist.

3. Die Bildlichkeit des Parkes hat mit der des Bauwerks und der Natur das gemein, dass sie körperlich ist und deshalb für das Auge nach seiner Stellung eine unendliche Menge von unterschiedenen Ansichten bietet, während das Bild des Malers, Tonkünstlers und

Dichters immer nur einen Anblick bietet. In diesem Reichthum der Ansichten steht dem Park das Kunstbauwerk am nächsten; es bietet eine Ansicht von Innen und von Aussen; der Park übertrifft aber das Bauwerk noch in dieser Mannichfaltigkeit; freilich auf Kosten der Einheit, wie später sich zeigen wird.

4. Eigenthümlich ist dem Park, dass diese Ansichten nicht blos räumlich, sondern auch zeitlich wechseln. Das Bild des Parkes wechselt mit jeder Jahreszeit; es ist ein andres am Morgen als am Abend; ein andres an trüben wie an heitern Tagen. Es ist bekannt, wie sehr die Kunstlandschaft durch diesen zeitlichen Wechsel an Schönheit gewinnt. Man könnte meinen, dass diese Lebendigkeit des Materiales dem Begriff des Kunstschönen widerspräche; allein diese Lebendigkeit wird auch in der Plastik bei der Pantomime und dem Ballet und in der Musik bei dem Gesange wiederkehren; es wird später gezeigt werden, dass kein Grund vorliegt, diese Lebendigkeit des Materiales beim Kunstwerk auszuschliessen und den Begriff desselben dadurch willkürlich zu beschränken.

5. Ueber das Kunstwerk der Baukunst herrscht der Streit, ob es die Sache selbst oder nur ein Bild vorstelle. Der Streit konnte nur entstehen, weil man den Begriff des Bildes überhaupt zu eng gefasst hatte und sich durch das Bild in der Malerei irre führen liess. Es ist unzweifelhaft, dass das Reale in dieser Kunst das Haus ist und zwar sowohl das Haus Gottes als das Haus des Fürsten, der Gemeinde und der Familie. Man kann nur zweifeln, ob nicht das Werk der Baukunst dieses Reale selbst ist, so dass keine Trennung des Bildes von der Sache hier Statt hat. Für diese Meinung kann man geltend machen, dass das schöne Bauwerk selbst ein körperlicher Gegenstand ist und dass es zu dem realen Gottesdienst, zu dem realen Wohnen, überhaupt für die realen Interessen der Gemeinde und des Staates benutzt wird.

6. Allein die Körperlichkeit steht der Bildlichkeit nicht entgegen, wie die Statue lehrt und an dem Park und dem Naturschönen bereits gezeigt worden ist. Was aber die reale Benutzung des Baukunstwerkes anlangt, so findet diese allerdings in vieler Hinsicht statt; indess ist diese Benutzung bei den wirklichen Kunstwerken doch schon eine andre, als die rein reale Benutzung; und vielfach ist diese Benutzung nur ein äusserlich hinzutretendes Moment, und erscheint mehr als ein Missbrauch, den das Kunstwerk sich zwar gefallen lassen muss, der aber ihm fremd bleibt und seine Idealität nicht aufhebt. Endlich ist in diesem Gebiet die Gränze zwischen dem blos verzierten realen Hause und dem wirklichen Kunstwerk sehr verwischt; indem das ver-

zierende Schöne hier allmählig in das reine Kunstwerk übergeht, ist eine Mischung des Realen mit dem Idealen in dieser Kunst thatsächlich mehr wie in jeder andern vorhanden. Immer aber wird bei dem wahren und grossen Kunstbauwerke der reale Gebrauch als ein äusserlich Hinzukommendes sich kennzeichnen, und deshalb ein Missverhältniss zwischen dem Kunstwerk und dem realen Gebrauch desselben hervortreten.

7. So ist in den grossen Tempeln und Kirchen der Baukunst der reale Gottesdienst sehr erschwert; das Gebäude ist dazu viel zu gross, die Räume für die Geräthschaften des Kultus und für die Diener der Kirche sind zu weit zurückgedrängt und entfernt. Man erkennt leicht, dass dem Künstler bei diesen Kunstwerken nur das Ideale vorgeschwebt hat und der reale Kultus das letzte gewesen ist, was ihn bei der Gestaltung und Entfaltung des Kunstwerkes geleitet hat. Dasselbe gilt für die Palläste der Fürsten, für die grossen Gebäude zu öffentlichen Zwecken, so weit sie über das blos verzierende Schöne hinaus zu wahren Kunstwerken sich erheben. Deshalb ist in diesen Pallästen ein unbehagliches Wohnen und deshalb sind jene Bauwerke die reinsten Kunstwerke, welche als Theater, Amphitheater, Museen, Akademien u. s. w. nur dem Dienst der Künste und Wissenschaften gewidmet sind.

8. Hält man diesen Gesichtspunkt fest, so erhellt, dass auch dem Kunstwerke der Baukunst die allgemeine Bestimmung jedes Schönen, die Bildlichkeit nicht abgeht. Je vollendeter das Bauwerk als Kunstwerk auftritt, desto mehr erscheint der reale Gebrauch desselben als ein unnatürlicher, ihm aufgedrängter und seinem Wesen widersprechender. Deshalb stellten die antiken Tempel der Griechen diese Bildlichkeit reiner dar; sie waren nur das ideale Haus des idealen, in der Cella eingeschlossenen Götterbildes und von realem Kultus war bei ihnen wenig zu spüren.

9. Die Bildlichkeit der Kunstbauwerke tritt auch darin hervor, dass die Räume, die Säulen, die Gewölbe, die Stockwerke, die Vorhöfe u. s. w. bei denselben weit über das hinaus vermehrt und vergrössert sind, was der reale Gebrauch fordert. Das Kunstbauwerk bietet deshalb nur den Schein des Gebrauches; in Wahrheit ist es blos auf das Bild des Gebrauches eingerichtet; es soll jene Thätigkeiten und Gefühle nur bildlich wachrufen, welche sich an das reale Haus knüpfen und es damit zu einem Seelenvollen machen. Deshalb ist das Material des Kunstbauwerkes auch kostbarer als der reale Zweck fordert; es soll den Zweck nur bildlich und verschönert andeuten. Der Marmor, das Elfenbein, das Gold leistet für den realen

Gebrauch nicht mehr, als der Kalkstein, das Holz und das Eisen; wenn dessenungeachtet jene für das Kunstbauwerk gewählt werden, so zeigt dies, dass es über den realen Gebrauch sich erheben und nur ein Schönes sein will.

10. Die Elemente der Bildlichkeit sind bei dem Kunstbauwerke noch zahlreich, weil das Material vielfach noch dasselbe ist, was für das reale Haus verwendet wird, und weil in der Gestalt und Eintheilung des Innern und Aeussern das reale Haus als Vorbild beibehalten wird. Der Unterschied des Kunstwerkes von seinem Realen liegt hier in seiner Grösse, in Hervorhebung der Bestandtheile, welche dem Idealen dienen, in Benutzung edlerer Formen und eines kostbarern Materiales für die sichtbaren Theile. Auch die Idealisirung tritt hier unterstützend ein. Daraus erklärt sich, wie der gothische Dom, der fürstliche Pallast, das Rathhaus grosser Städte kaum noch eine Aehnlichkeit mit den ursprünglichen einfachen Gottes- und Wohnhäusern haben, welche nur für das reale Bedürfniss errichtet worden sind.

11. Das Gebiet der schönen Baukunst ist durch sein Reales, das Haus, von selbst bestimmt. Während das landschaftliche Kunstwerk, der Park, nur die reale landschaftliche Natur bildlich darstellen kann, kann die Baukunst nur das reale Haus bildlich in ihrem Kunstwerk darstellen. Dies reale Haus hat indess ein ausgedehntes Gebiet; es umfasst, wie erwähnt, nicht nur das Haus Gottes, des Fürsten, der Gemeinde und der Familie, sondern auch die Häuser der Todten und alle jene Gebäude, welche von dem Hause ihren Ursprung nehmen; so die Thore, die Thürme, die Mauern, die Gewölbe, die Gallerien, die Säulengänge u. s. w. Sie waren ursprünglich Theile des Hauses, welche aber im Dienste des Schönen um so leichter zu selbstständigen Kunstwerken erhoben werden konnten, als der reale Gebrauch bei ihnen nur nebensächlich eintrat und die Künstler keine oder nur eine geringe Rücksicht darauf zu nehmen brauchten. An die reinen Kunstwerke in dieser Gattung, wie die Mausoleen, Pyramiden, Triumphbögen, Thore, Säulengänge schliessen sich dann die realen, aber reich verzierten Bauwerke der Felsengräber, der Wasserleitungen, der Kloaken, der Brücken, der Portale an, welche nicht mehr zu den Kunstwerken, sondern nur zu dem verzierenden Schönen gehören.

12. Indem das reale Gebiet der Baukunst sich auf das Haus und dessen einzelne Theile beschränkt, ist dieser Kunst sowohl die landschaftliche, wie die organische Natur und der Mensch verschlossen. Sie kann deshalb auch keine Handlungsbilder, sondern nur Stimmungsbilder bieten, und auch diese nur vermittelt durch das Seelenvolle

des realen Hauses. Daraus erklärt sich, dass diese Kunst sich mehr dem Erhabenen als dem einfach Schönen zuwendet.

13. Dagegen ist es unrichtig, wenn Vischer, nach Hegel's Vorgang, das Baukunstwerk symbolisch nennt, »was nichts Bestimm»teres aussprechen kann, als die Ahnung ursprünglichen Wirkens der »bauenden Weltkraft.« (Vischer III, 201.) Indem das reale Gottes- und weltliche Haus mit den menschlichen Gefühlen des Erhabenen und der Lust in der innigsten Beziehung steht und zu dem Seelenvollsten des Natürlichen gehört, wie oben gezeigt worden, ist das Baukunstwerk, als das idealisirte Bild dieses seelenvollen Realen, nicht blos Symbol, sondern Bild der Gefühle; und nur wenn man den Unterschied des Stimmungsbildes von dem Handlungsbilde vergisst, kann man meinen, das Werk der Baukunst biete seinen Inhalt weniger deutlich und klar, wie das der andern Künste.

14. Abweichend von der hier gegebenen Auffassung suchen die idealistischen Systeme das Reale oder das Vorbild des Baukunstwerkes nicht in dem realen Hause, sondern in den Bildungen der unorganischen Natur. Vischer sagt (III, 192): »Der Baukünstler hat im Realen »kein bestimmtes Vorbild, dem er gegenüber träte, sondern nur un»bestimmt schweben ihm die festen Bildungen der unorganischen Natur »vor, aus deren Massen er das verworren angedeutete Reich der reinen »Verhältnisse wechselwirkender Schwere und der reinen Linie zu der »Klarheit und Ordnung herausarbeiten muss, vermöge deren sie fähig »wird, ein Absolutes auszudrücken. Von dieser Seite ist also die Bau»kunst als die Idealisirung der unorganischen Natur zu fassen.«

15. Hierauf ist zu erwidern, dass wenn den Baukünstlern kein bestimmteres Reale als die festen Bildungen der unorganischen Natur vorgeschwebt hätte, schwerlich die Tempel, Palläste und Dome von ihnen gebildet sein würden; kaum die Pyramiden hätten dann ein genügendes Vorbild gehabt und nur ein buntes Gewirr, gleich dem Spiel der Arabeske, hätte daraus hervorgehen können. Nur das reale Haus bot hier das feste Vorbild, von dem aus der Künstler dann idealisirend weiter gehen konnte. Deshalb entsprechen die Bauwerke jedes Landes nicht ihren Gebirgen und Felsen, sondern ihren Wohnungen. Die Granit- und Kalkgebirge haben überall dieselbe Gestaltung; aber der ägyptische, dachlose Pallast, der griechische freie, offene Tempel und der gothische, gegen die Unbill des Wetters schützende Dom zeigen deutlich, dass das Haus dieser verschiedenen Länder das Vorbild dazu gegeben hat. Selbst das Zelt der Scythen und Araber ist in den Bauwerken der Russen und Mauren als deren Unterlage zu erkennen.

16. Wenn in dem Kunstbauwerk die gerade Linie, das Rechteck, das Regelmässige und Symmetrische vorherrscht, so hat auch dies sein Urbild an dem realen Hause, was überall nach diesen Linien und Regeln sich aufbaut und nicht in den Bildungen der unorganischen Natur, in der von diesen Elementen wenig zu finden ist. Selbst die Idealisirung des Bauwerkes wird durch die Natur des realen Hauses geleitet, wie sich später zeigen wird.

17. Auch die Style der Baukunst finden an dem realen Hause ihre Erklärung. Bekanntlich wird das Wort Styl bei der Baukunst in einem hervorragenden Sinne gebraucht. Der ganze Charakter eines Volkes, seiner Sitte und seiner Natur offenbart sich in seinem Bau-Styl; das Wort gilt hier in seiner grossen national-geschichtlichen Bedeutung. Von Stylen einzelner Meister, von einem aus einer andern Kunst entlehnten Styl ist hier nichts zu spüren. Dies würde unerklärlich sein, wenn die Kunst ihr Reales nur in den Bildungen der unorganischen Natur besässe; denn in deren Entwicklung würde sich die Persönlichkeit der einzelnen Künstler gewiss ebenso geltend machen, wie es in der Malerei geschieht.

18. Allein indem das reale Haus die Sache ist, deren idealisirtes Bild der Baukünstler wiederzugeben hat, so ist für die Mannichfaltigkeit des Styls hier weniger Raum, wie in einer anderen Kunst. Das Gottes- und das Privat-Haus ist für ein einzelnes Volk und ein einzelnes Land durch Klima, Material, Sitte und Religion so fest bestimmt, dass grosse Landstriche darin keinen irgend merkbaren Unterschied zeigen. Bei dieser Eintönigkeit des seelenvollen Realen für die Baukunst wurden auch die Künstler zu einer grössern Gleichartigkeit ihrer Werke genöthigt. Für die Individualität des Künstlers blieb bei einem Gegenstande so durchgehend gleicher Natur nur ein geringer Spielraum übrig.

19. Daher erklärt es sich, dass in keiner andern Kunst die Werke für ein bestimmtes Volk während einer gewissen Periode so gleichartig und übereinstimmend geschaffen worden sind, wie in der Baukunst. Die Pyramiden, die Felsengräber und Palläste in Aegypten, die Tempel und Amphitheater in Griechenland, die Moscheen des Islam, die romanischen und gothischen Kirchen der christlichen Nationen haben innerhalb jeden Volkes eine überraschende Aehnlichkeit unter einander, grösser wie die Werke irgend einer andern Kunst. Das Gottes- und das Privathaus war für ein Volk überall dasselbe, und indem der Volksgeist auch bei seiner künstlerischen Gestaltung einwirkte, war es erklärlich, dass die Kunstbauwerke eines Volkes in

ihren einzelnen Gattungen eine auffallende Aehnlichkeit mit einander bewahrten.

20. Auch Carriere meint, dass die Baukunst ebenso wie die Musik kein bestimmtes Vorbild in der Natur habe, was sie, wie die Plastik und Malerei, nachahmen könnte. Er erkennt an, »dass die Architektur »Gemüthsstimmungen und Ideen ausdrücke; aber dass sie als Mittel »dazu nur die ganz universellen Kräfte aller Materie, die Schwere »und die Ausdehnung, besitze. (II. 7.) Das Zusammenwirken von »Last und Kraft sei das Bedeutende in dem Bauwerk.« Ebenso sagt Schopenhauer (Die Welt etc. I. 252): »dass der alleinige ästhe»tische Stoff der schönen Architektur in dem Kampfe zwischen Schwere »und Starrheit bestehe. Der ästhetische Zweck der Baukunst gehe »nicht weiter, als die in der rohen Steinmasse innewohnenden Kräfte »darzulegen.« Wäre dies richtig, so könnte der Mensch sich billig bei den Felsenthälern und Bergspitzen der Natur beruhigen. Das Prebischthor bei Schandau hätte dann bereits denselben Kunstwerth, wie der Neptuntempel von Pästum. Diese Irrthümer sind eine Folge, wenn der Begriff der Bildlichkeit des Schönen nicht in voller Allgemeinheit gefasst wird.

21. So schwer in der Baukunst sich die Sache von dem Bilde unterscheidet, so leicht geschieht dies in der Plastik. Hier giebt sich die einzelne Statüe, die Gruppe, das Relief offen als das Bild des Menschen, seiner Götter oder seiner Thiere. Die Sprödigkeit des Materiales, des Steines und Metalls, selbst des Elfenbeines und Holzes hinderten hier die Nachahmung der landschaftlichen Natur; das plastische Kunstwerk musste sich auf das Lebendige, vor Allem auf den Menschen und seine Götter beschränken. Wo die Natur nicht ganz entbehrt werden konnte, wie z. B. bei der farnesischen Stiergruppe, geschah deren Andeutung nur skizzenhaft im flachen Relief.

22. Indem der Mensch und seine Götter das Reale für das plastische Kunstwerk sind, ist sein Gegenstand viel seelenvoller als der der Bau- und der Gartenkunst. Hier ist kein abgeleitetes Seelenvolles mehr, sondern dieses unmittelbar und wirklich. Zugleich ist dieses Reale unendlich mannichfaltiger wie dort und deshalb haben auch die Werke dieser Kunst eine Mannichfaltigkeit, welche bei jenen Künsten unmöglich war.

23. Die grobe und spröde Natur des Materials und seine mühsame Bearbeitung beschränkt jedoch selbst innerhalb des Menschlichen das Gebiet der Plastik und die Darstellung von Gruppen ist selten; ihre meisten Werke stellen nur einzelne Personen dar. Die Plastik geht deshalb selten über das Stimmungsbild hinaus; Handlungsbilder

sind nur sehr vereinzelt in ihr zu finden. Der farnesische Stier, die Gruppe Pätus und Arria, der Laokoon gehören dahin, aber letzterer neigt schon zu dem Stimmungsbilde. Nur in dem Relief, wo die Behandlung des Materials weniger schwer ist, finden sich mehr Handlungsbilder; doch bleibt selbst hier das Stimmungsbild vorherrschend; Festzüge, Opfer, Kampfspiele, Triumphzüge, das friedliche Leben der Götter im Olymp bilden den Stoff für die meisten Friese und Metopen der griechischen Tempel.

24. Als Element der Bildlichkeit benutzt die Plastik nur die körperliche Gestalt; die Gleichheit der Grösse ist bei ihr zufällig; oft fehlt sie. Auch in dem Relief ist noch die dritte Richtung des Raumes, wenn auch im mindern Maasse vorhanden; es bildet den Uebergang zur Malerei. Indem die Gestalt das Einzige ist, durch welches die Plastik das Bild ihres Realen darstellt, ist sie darauf angewiesen, dieses Element mit desto grösserer Sorgfalt zu behandeln. Durch diese Beschränkung ist diese Kunst von selbst dazu genöthigt, die menschliche Gestalt in der höchsten Reinheit zu bieten; und es erklärt sich, dass gerade die Plastik die ideal-schöne Gestalt des Menschen und seiner Götter zuerst aufgefunden und dargestellt hat. Indem aber die Plastik nur die Gestalt als Element ihres Bildes benutzt, kann von dem Besondern der darzustellenden Persönlichkeit Vieles nur schwankend oder gar nicht angedeutet werden. Zur Erhöhung der Individualität ihres Bildes benutzt sie deshalb die Attribute, welche theils in der Kleidung, theils in Waffen und Werkzeugen, theils in beigegebenen Thieren bestehen und das in der Person gegebene Stimmungsbild näher bezeichnen und verständlicher machen.

25. Man sieht, wie alle diese Bestimmungen einfache Folgen des Materiales sind, in dem diese Kunst ihre Bilder darstellt. Es bedarf zur Begründung und Rechtfertigung jener Folgen durchaus keiner dialektischen Entwicklung der dieser Kunst angeblich unterliegenden logischen Idee; vielmehr ist solches Gedankenspiel erst nachträglich ersonnen, um den durchaus natürlichen Folgen realer Bestimmungen den Schein einer logischen und spekulativen Entwickelung zu geben. Wenn Vischer sagt (III. 339): »Indem die Baukunst dem Unorga- »nischen im Gebiet des Naturschönen entspricht, fordert es die innere »Nothwendigkeit des Fortschrittes der Kunst, dass sie in der Plastik »vom Naturschönen zur beseelten organischen Gestalt übergeht,« so würde doch schon die Baukunst dies gethan haben, wenn ihr Material sie nicht auf die Darstellung des Hauses beschränkt hätte und umgekehrt würde die Plastik sich nicht auf den Menschen beschränkt

haben, wenn ihr Material auch die Nachbildung des landschaftlichen und pflanzlichen Realen gestattet hätte.

26. Wenn Vischer weiter aus dem Fortschritt von der bildenden zur empfindenden Phantasie, welche sich in der Plastik verwirklichen soll, dialektisch ableitet, dass »das plastische Kunstwerk die klare, »kalte, gemessene gegenständliche Ruhe in sich trage« (III. 354), so ist dies in dieser Allgemeinheit nicht wahr und was von diesem Satze wahr ist, erklärt sich einfach daraus, dass die Sprödigkeit und der Widerstand des Materiales die Darstellung der Handlungsbilder ausserhalb des Reliefs beinah unmöglich macht. Es war also natürlich, dass die einzelne Statüe nur ein Stimmungsbild bieten konnte. Ein solches enthält aber nicht nothwendig kalte Ruhe, wie die Niobiden-Statuen, der sterbende Fechter und andere Werke zeigen. Jene Ruhe, von der Vischer spricht, liegt nicht in der Natur dieser besondern Kunst; sie fehlt vielmehr oft in ihren Werken und wo sie besteht, ist sie nur die Folge des Charakters und der Vereinzelung der Wesen, auf deren Darstellung die Plastik vor allem angewiesen ist. So zeigt sich jene Ruhe vorzugsweise bei den Statüen der griechischen Götter, welche in ihrer, dem Menschen weit überlegenen Macht naturgemäss nur von erhabenen oder leichten Lust-Gefühlen erfüllt sein konnten und damit aus der Ruhe des Stimmungsbildes nicht heraustreten.

27. Zu welchen schiefen und einseitigen Auffassungen des Gegenstandes das Grundprinzip der Hegelschen Philosophie, die dialektische Entwicklung des Besondern aus dem Allgemeinen, führt, zeigen hier auch Hegel's eigene Ansichten. Die Skulptur soll nach ihm vor Allem das Göttliche in seiner unendlichen Erhabenheit und Ruhe, zeitlos, bewegungslos darzustellen haben (X. B. 368), und ebenso wird von ihm dialektisch bewiesen, dass die Plastik nur die Gestalt und nicht auch die Färbung als Element benutzen dürfe. (X. B. 358.)

28. Allein der Apoll von Belvedere, die meisten Statüen des Hermes und Bachus, die Diana des Louvre sind in lebhafter Bewegung; die Ruhe ist nur da, wo der Charakter des Gottes sie fordert, bei dem Zeus des Phidias, bei der Juno Ludovisi, bei der Athene u. s. w. Und was die Färbung anlangt, so bleibt dieser Punkt selbst für die klassische Periode der Griechen sehr zweifelhaft. Man kann mit Hegel und Vischer annehmen, dass, wo die Griechen die Färbung bei den Statüen anwandten, es nicht aus künstlerischen, sondern aus religiösen Gründen geschehen ist; auch mag diese Färbung sich nur auf Andeutungen, oder auf Einzelnes, wie die Augen, die Kleider u. s. w. beschränkt haben.

29. Aber wenn, wie gewiss richtig ist, die vollendete Plastik alle Färbung und alle künstlichen Steine für die Augen, die Lippen u. s. w. von sich fern zu halten und auf ein gleichfarbiges Material sich zu beschränken hat, so ist dies doch nicht die Folge einer dialektischen Entwicklung ihres Begriffes, sondern einfach die Folge der Körperlichkeit ihres Materials, welche durch ihre natürliche Schattirung jeder malerischen Färbung unüberwindliche Hindernisse entgegenstellt, so dass bei dieser Färbung nur das Gegentheil von Aehnlichkeit und Lebendigkeit herauskommen kann, wie die Wachsfiguren beweisen. Aber selbst wenn eine naturgetreue Färbung der Statüe für alle Ansichten derselben bei verschiedenem Einfall des Lichtes möglich wäre, würde wieder ein anderes Gesetz des Schönen sie verbieten. In keinem Schönen darf die Aehnlichkeit bis zur vollendeten Gleichheit und Täuschung fortgeführt sein; zur Innehaltung der idealen Gefühle gehört, dass der Beschauer sofort erkenne, dass er es nur mit einem Bilde, nicht mit einem Menschen selbst zu thun habe.

30. Bis hier ist die Plastik in dem Umfange genommen worden, wie es in den Systemen gewöhnlich geschieht. Indess ist kein Grund vorhanden, ihr Gebiet, des todten Materiales wegen, in dieser Weise zu beschränken, wenn es sich ergeben sollte, dass auch der lebende Mensch zur Darstellung plastischer Kunstwerke benutzt werden kann. Die Erfahrung zeigt, dass dies in vier Formen bereits versucht worden ist; es sind die lebenden Bilder, die Pantomime, die schöne Tanzkunst und die Schauspielerkunst. Die Gymnastik mag eine Vorbereitung zu diesen Kunstformen sein, ist aber nicht selbst eine Kunst, weil sie lediglich realen Zwecken dient.

31. Man hat diese Zweige der Plastik nicht als Künste anerkennen wollen, weil das Material bei ihnen ein lebendiges sei. Vischer macht geltend (III. 9), »dass der Stoff, der eine eigne le»bendige Form mitbringt, sich nicht völlig der künstlerischen Bear»beitung füge, dass er seine Selbstständigkeit behalte und nur bis »auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff sich herabsetzen lasse.« Allein auch das todte Material fügt sich nicht in Allem dem Willen des Künstlers; auch bei ihm muss Einzelnes auf Kosten der vollendeten Bildlichkeit nachgesehen werden; die Haare, der Bart, die Augenbrauen und Wimpern, ja das Auge selbst lassen sich nur unvollkommen oder gar nicht im Marmor nachbilden. Oft treten Flecken und Adern im Marmor auf, über welche der Beschauer sich mit Hülfe seiner Phantasie hinwegsetzen muss. Aehnliches zeigt sich bei der Farbe in der Malerei, bei den Instrumenten in der Musik.

32. Werden nun für das lebende plastische Kunstwerk natürlich-

schöne Menschen gewählt und werden dabei die Hülfsmittel der Schminke, der Kleidung, der entsprechenden Fernhaltung des Zuschauers, der künstlichen Beleuchtung hinzugenommen, so werden diese lebenden plastischen Gestalten den todten des Marmors und Erzes wenig nachstehen. Bleiben Mängel, so kann hier ebenso wie bei den Mängeln des todten Materiales von dem Zuschauer verlangt werden, dass er verstehe, davon abzusehen oder sie in seiner Phantasie zu ergänzen.

33. Vor allem aber werden diese Mängel dadurch verhüllt, dass in dem lebendigen Bildwerke zu dem Elemente der Gestalt das der Bewegung hinzutritt. Alle menschliche Bewegung in Mienen, Geberden, Stellungen, im Gehen und Laufen ist viel seelenvoller, als die Ruhe; so wie mithin dieses Element in das Kunstwerk aufgenommen werden kann, tritt es vor den übrigen hervor und ist bei guter Ausführung völlig geeignet, die geringen Mängel anderer Elemente, insbesondere der Gestalt zu verdecken. Ein weiterer Vortheil des lebendigen Materiales liegt in seiner leichten Handhabung; was im Marmor Monate mühsamer Arbeit fordert, giebt der Mime im Moment; ist der Künstler zugleich selbst der Ausführende, so giebt es keine Kunst, wo mit der Blitzesschnelle wie hier die volle Ausführung der Conception folgen könnte.

34. Auch die Musik, insbesondere der Gesang und die Dichtung, wenn sie gesprochen werden soll, können des lebendigen Materiales nicht entbehren. Niemand wird aber deshalb den Gesang von der Kunst ausschliessen und selbst der Schauspieler wird jetzt allgemein als ein wahrer Künstler anerkannt. Es ist also kein genügender Grund vorhanden, die Plastik mit lebendigem Material von der Kunst auszuschliessen, sobald sie im Uebrigen die Bedingungen des Schönen und des Kunstwerkes einhält.

35. Bei den lebenden Bildern, welche nur insoweit hierher gehören, als sie in der Farbe des Marmors und in der Drehung d. h. von allen Seiten geboten werden, ist die Herstellung eines Kunstwerkes am schwierigsten, weil die Bewegung hier noch fehlt und vollkommen schöne Gestalten selten zu haben sind. Doch kann schon hier eine reiche Gruppirung, wie sie im Marmor nie möglich ist, die Mängel der Gestalt verdecken. Die Pantomime ist die lebendige und sich bewegende Statüe. Die Bewegung bleibt hier mehr die natürliche, während sie in der schönen Tanzkunst, oder in dem Ballet stärker idealisirt und zu einem selbstständigen Kunstelement gesteigert ist.

36. Durch die hinzutretende Bewegung ist das Gebiet der Pan-

tomime ungleich grösser als das der Plastik mit todtem Material. Es können nicht allein grössere Gruppen eingeführt werden, sondern die Pantomime kann das Handlungsbild in aller Mannichfaltigkeit darstellen, während jene auf das Stimmungsbild beschränkt bleibt. Insbesondere sind alle heftigen Affekte vermöge der Lebhaftigkeit ihrer Geberden und Bewegungen vorzüglich für die Pantomime geeignet, und deshalb das naturalistisch-Schöne und das Komische ein von ihr viel benutzter Stoff. Bei der grössern Deutlichkeit des Bewegungs-Elementes ist die Pantomime im Stande, eine Fabel mit ihrer Verwicklung und Lösung darzustellen, ohne dass ein Text zum Verständniss nöthig ist. Es ist zu beklagen, dass die selbstständige Kunst der Pantomime in der neuern Zeit beinah verschwunden ist; nur in Verbindung mit dem Tanz oder mit dem Schauspiel wird sie noch geübt.

37. Man mag dies damit rechtfertigen, dass es verkehrt sei, wenn eine Kunst sich auf ein stummes Material für ihre Bilder beschränke, wo doch das Sprechen mit Leichtigkeit hinzugefügt werden könne, und dass die sprechende Pantomime, oder das Schauspiel die stumme deshalb mit Recht verdrängt habe. Allein jede Beschränkung der Kunst auf eine geringere Zahl von Elementen führt, wenn diese nur an sich dazu geeignet sind, auf eine vollendetere künstlerische Ausbildung dieser Elemente. In dieser Beschränkung liegt das Wesen der besondern Künste und gerade aus ihr ist die hohe Vollkommenheit der einzelnen hervorgegangen. So wie man bei der Marmorstatüe nicht nach den Farben, bei der Oper nicht nach dem Sprechen verlangt, sondern gerade in dieser Beschränkung auf wenige, aber treffende Elemente die Schönheit des Werkes empfindet, so kann dies auch bei der stummen Pantomime geschehen.

38. Die schöne Tanzkunst ist die Pantomime mit dem überwiegend entwickelten und idealisirten Elemente der Bewegung. Das menschliche, von Gefühl erregte lebhafte Gehen und Springen bildet ihre reale Unterlage. Durch diese einseitige Steigerung eines Elementes ist die Tanzkunst weniger verständlich, wie die einfache Pantomime und in Gefahr, in das reine Formschöne sich zu verlieren, ja in Kunststücke auszuarten. Im Alterthum war die Orchestik weniger einseitig entwickelt, von der Pantomime noch nicht abgetrennt und daher auch fähig, der Aufführung der Dramen unterstützend sich anzuschliessen. Die Verbindung der Musik mit der Pantomime und mit der Tanzkunst ist ihnen nicht wesentlich; beide können auch für sich bestehen; allein bei dem langsamern Fortschritt der Handlung in der Pantomime, wodurch eine Reihe von Stimmungsbildern sich entwickelt, ist die Musik vollkommen geeignet, sich mit ihr zu verbinden; und

nachdem die Tanzkunst sich mehr und mehr in rhythmische Bewegungen aufgelöst hat, kann sie der Unterstützung durch den Rhythmus der Musik nicht wohl entbehren.

39. Im Allgemeinen verdienen die Pantomime und das Ballet nicht die Missachtung, in die sie bei der Kritik und Wissenschaft durch ihre Ausartung gerathen sind. Sie sind Beide mit ihren Mitteln fähig, ein Kunstwerk darzustellen, dass gerade in seiner Beschränkung eigenthümliche Reize besitzt und eine besondere Vollkommenheit erreichen kann. Es ist nur nöthig, dass der entsprechende Stoff gewählt wird, und dass dessen künstlerische Gestaltung in richtiger Erkenntniss der vorhandenen Mittel erfolgt. Der Zuschauer wird dann in der eigenthümlichen Beschränkung dieser, im übrigen höchst bedeutsamen Darstellungen einen ähnlichen Genuss, wie an einer guten Oper, haben, sofern er von dem Text bei Beiden absieht und die Worte auch bei der Oper bei Seite lässt. Man hat übrigens in dem Text der Ballette ebenso gefehlt, wie in dem Text der Opern; beide können wohl eine Fabel darstellen, aber sie muss bei ihnen, im Gegensatz zum Drama, sich in eine Reihe aushaltender Stimmungsbilder auflösen.

40. In der Schauspielerkunst wird die lebendige Plastik mit der Musik und Dichtung zur Herstellung eines Kunstwerkes verbunden. In dem Drama bleibt dabei die Musik auf die musikalischen Elemente des Sprechens beschränkt; in der Oper ist sie in ihrer vollen Entwicklung mit dem Plastischen verbunden und das Dichterische dagegen zurückgestellt. Indem der Schauspieler drei Künste mit einander in der Ausführung zu einem Kunstwerk zu verbinden hat, ist seine Aufgabe eine überaus schwere; aber wenn sie gelingt, so erreicht sein Werk eine Wirkung, mit der kein anderes Kunstschöne sich messen kann. Der Umstand, dass der Schauspieler nur der Darsteller, nicht der Erfinder des dichterischen Theiles ist, thut seinem Werke keinen Abbruch, weil die Illusion dies vergessen lässt, und man bei einem vollendeten Kunstwerk nicht frägt, woher die einzelnen Elemente entnommen sind.

41. In der Malerei besteht das Material aus farbigen Mineralien oder Säften, welche auf eine Fläche von Kalk, Leinwand oder Holz aufgetragen werden. In der Mosaikmalerei sind es kleine bunte Steine. Dies Material ist feiner und leichter zu handhaben, wie das der Plastik und in Folge dessen ist das Gebiet der Malerei weit ausgedehnter als das jener. Sie bleibt nicht auf das Lebendige beschränkt, sondern kann ebenso gut das elementare, landschaftliche und pflanzliche der realen Welt in ihr Bild aufnehmen. Mittelst der Abstufung der Lichter und der Minderung der Grösse kann sie die Umgebung

ihrer Figuren bis zur grossen Landschaft ausdehnen, einen Vor-, Mittel- und Hintergrund hinstellen und einen Reichthum von Personen aufnehmen, wodurch sie ebenso leicht das Handlungsbild, wie das Stimmungsbild bieten kann.

42. Die Elemente ihrer Bildlichkeit sind die Flächengestalt, die Farben und die Schattirung. Es ist nicht nöthig, dass alle drei Elemente zugleich benutzt werden; in der Skizze ist nur die Gestalt, im Kupferstich ist nur die Gestalt und die Schattirung zur Herstellung des Bildes benutzt und dennoch die volle Aehnlichkeit erreicht. Das grössere Kunstwerk fordert indess die Benutzung aller drei Elemente. Während die Malerei in Bezug auf das Element der Gestalt der Plastik wegen der fehlenden Körperlichkeit nachsteht, ist sie ihr durch die Färbung und Schattirung weit überlegen.

43. Sie kann deshalb in ihre Bilder eine Menge seelenvoller Züge übernehmen, welche der Plastik unerreichbar sind. Namentlich gilt dies für das menschliche Antlitz. Ihre Bilder sind daher im Allgemeinen seelenvoller, deutlicher und individueller, als die der Plastik; sie bedarf der Attribute nicht mehr, welche die Plastik nicht entbehren kann. Indem aus ihrem Material die Schwere ganz verschwunden ist, ist sie auch in ihren Bildern von der Innehaltung und Stütze des Schwerpunktes befreit; sie kann den Vogel in der Luft, den Fisch im Wasser und den Engel in den Wolken darstellen.

44. Gemeinsam mit der Plastik im gewöhnlichen Sinn ist ihr der Mangel an Bewegung; sie können beide nur einen Moment davon sinnlich wahrnehmbar bieten. Erst in der Musik und in der Dichtkunst wird die Bewegung zu einem regelmässigen Elemente des Bildes. Es herrscht deshalb in den bildenden Künsten noch eine Neigung für das Stimmungsbild vor, in welchem die Bewegung von geringerer Bedeutung ist. Die heilige, die landschaftliche, die Genre-Malerei bieten beinah ausschliesslich Stimmungsbilder. Indess hat der Mangel des Zeitlichen beide Künste, wie die Erfahrung lehrt, nicht abgehalten, auch das Handlungsbild aufzunehmen und die Malerei hat in ihren historischen Gemälden einen ausgedehnten Gebrauch davon gemacht.

45. Es ist indess beiden Künsten dies nur möglich, weil die Phantasie des Beschauers bei dem Anblick eines solchen Bildes die sinnliche Darstellung eines Momentes in ein zeitlich verlaufendes Bild umzuwandeln vermag. Die Phantasie dehnt im Vorstellen die Handlung vor- und rückwärts nach Anleitung der in dem Bilde gegebenen Gestaltung bildlich aus. Die ganze Handlung in ihrem zeitlichen Verlauf wird durch die sinnliche Darstellung eines Moments dem Beschauer versinnlicht; dieser führt unwillkürlich in seinem Innern diese Vervoll-

ständigung des Bildes nach Anleitung des gemalten Momentes weiter aus, sofern ihm überhaupt der Verlauf der Handlung bekannt ist. Wegen dieser Ergänzung jedes plastischen und malerischen Handlungsbildes ist die Kenntniss dieses Verlaufs dem Beschauer unentbehrlich und seine erste Frage ist deshalb nach diesem Verlauf, sofern er ihm nicht bekannt ist. Erst damit wird ihm diese innere, zeitliche Fortführung des Bildes möglich, und das Gemälde, wie man sagt, verständlich.

46. Obgleich der Beschauer sich selten von dieser innern Ergänzung des Bildes Rechenschaft giebt, so ist sie es doch allein, welche die an sich höchst unnatürliche Befestigung eines Momentes aus einer forteilenden Handlung am Bilde nicht bemerken lässt und selbst Situationen in Gemälden erträglich macht, die auf die Spitze getrieben sind und mitten aus einer pfeilschnellen Bewegung herausgeschnitten und befestigt sind. Weil man diese Ergänzung des sinnlichen Bildes nicht beachtete, hat man auf den einzelnen Moment, den der Künstler aus einer Handlung zu wählen habe, zu grosses Gewicht gelegt. Auch Lessing trifft dieser Vorwurf. Indem man das Beharrende des Bildes als einen Widerspruch mit dem Fortgang des realen Geschehens nahm, gerieth man auf die Regel, dass das Bild wenigstens einen Ruhepunkt in dem realen Geschehen darstellen müsse.

47. Ebenso hat man Regeln aufgestellt, ob aus der Handlung ein Moment vor oder in oder nach Erreichung ihres Zieles darzustellen sei. Die Werke grosser Künstler zeigen jedoch, dass sie sich an solche Regeln nicht gebunden haben. Da die Phantasie des Beschauers das Momentane immer ergänzt, so ist die Wahl des richtigen Zeitpunktes offenbar nicht von der zeitlichen Eintheilung und Folge des Geschehens abhängig, sondern davon, welcher Moment dem Maler die reichsten Mittel bietet, das Seelenvolle der Personen und ihres Unternehmens in voller Bildlichkeit und Deutlichkeit darzustellen. So ist bei den »Söhnen Eduards« von Hildebrandt der Moment vor dem Mord gewählt; die ruhige Unschuld der Kinder lässt da das Grauenvolle der That und die Scheusslichkeit der Mörder stärker hervortreten. In dem »Tod des General Wolff« ist der Moment nach dem Tode gewählt, weil da die Zahl der Umstehenden am grössten und die Mannichfaltigkeit und Tiefe der Gefühle in ihnen am reichsten ist.

3. Die Bildlichkeit in der Musik.

1. Die Elemente der Bildlichkeit sind in der Gartenkunst, Baukunst, Plastik und Malerei sämmtlich sichtbarer Art; erst die Musik und die Dichtkunst nehmen in ihre Bilder Elemente auf, denen

diese Wahrnehmbarkeit durch das Auge fehlt. Indem der Mensch vorzugsweise seinen Gesichtssinn zur Erkenntniss der Aussendinge benutzt, sind ihm die Bestimmungen dieses Sinnes die deutlichsten, d. h. ihr Zusammenhang mit dem Seelischen ist ihm am geläufigsten. Daher kommt es, dass das Wort: Bild im Leben zunächst nur von den Darstellungen gebraucht wird, welche sichtbare Elemente ihres Realen wiederholen. Die Anwendung des Wortes auf die Werke der Tonkunst und Dichtkunst ist seltener und man zweifelt selbst, ob in der Tonkunst von dem Bilde eines Realen überhaupt gesprochen werden kann. Indem zu dieser Frage hier übergegangen wird, ist festzuhalten, dass die Bilder mit sichtbaren Elementen zwar, in Folge der Gewöhnung meist eine grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit für den Beschauer besitzen, dass aber dieser Umstand eben nur aus der Gewohnheit hervorgeht und nicht berechtigt, den Begriff des Bildes auf sie zu beschränken.

2. Die Elemente der Musik sind der Ton, die zeitliche Bewegung und der im Rhythmus liegende Akzent oder Kraftausdruck. Es ist bedenklich, diese Elemente mit dem Wort Ton allein zu umfassen, weil sowohl das Zeitmaass wie der Rhythmus selbstständige Bestimmungen sind, welche auch ausserhalb des Tones sich geltend machen, und weil insbesondere der Rhythmus nicht eine Bestimmung des Hörens, sondern des thätigen Fühlens ist. Das Gebiet der Musik ist deshalb nicht auf das tönende Reale allein beschränkt; es kann auch die tonlose Bewegung und die tonlose Kraftäusserung eines Realen durch musikalische Bilder wiedergegeben werden.

3. Die wichtigste und viel bestrittene Frage ist, ob für die Musik, ebenso wie für die bildenden Künste, ein Reales bestehe, von dem sie, wie jene, nur das Bild bietet und welches im bejahenden Falle als dies Reale zu gelten habe. Indem die Musik zu den Künsten gehört und ein Schönes wie die andern darstellt, der Genuss des Schönen aber nur auf den idealen Gefühlen ruht, und diese nur durch die Bilder des Realen, und nicht durch die Sache selbst geweckt werden können, so lässt sich im Voraus annehmen, dass auch in der Musik diese Bildlichkeit als die wesentliche Bedingung jedes Schönen, nicht fehlen werde, und dass nur falsche Begriffsbestimmungen des Realen und der Bildlichkeit den Zwiespalt der Meinungen hierüber veranlasst haben werden. Die Mehrzahl der Systeme, welche überhaupt einen Inhalt des Schönen anerkennen, insbesondere Hegel, Vischer, Carriere, neigen sich dahin, in der Musik zwar die Gefühle, als deren Inhalt, anzuerkennen, allein sie schwanken darüber, was als Bild in der Musik

gelten soll, und ob das Reale hier nur die Gefühle, rein für sich, ohne allen Zusatz sind.

4. Wenn indess nach den bisherigen Untersuchungen das reale Gefühl als ein Unsinnliches nie unmittelbar dargestellt werden kann, wenn es in der Wirklichkeit sich immer mit einer sinnlichen Hülle umkleiden muss, die, als das seelenvolle und zugleich sinnliche Reale, dem Schönen erst den Stoff bietet, durch dessen Verbildlichung es die idealen Gefühle in dem Beschauer erweckt, so muss auch für die in der Musik dargestellten realen Gefühle nothwendig eine solche sinnliche Hülle bestehen, welche die Unterlage für das Schöne dieser Kunst bietet und damit ihren Werken dieselbe Idealität und Bildlichkeit ermöglicht, wie sie in den Werken der bildenden Künste besteht.

5. Dieses seelenvolle Reale der Musik ist nun offenbar der Mensch und die seelenvolle Natur, wie sie es auch für die Plastik und Malerei sind. Der Mensch kann seine Gefühle, seine Andacht, seine Lust, seinen Schmerz in verschiedener Weise sinnlich äussern. Er kann es in Mienen, Geberden, Stellungen, Bewegungen, kurz in sichtbaren Elementen; allein er kann es ebenso gut auch in hörbaren und fühlbaren Elementen, d. h. durch die Höhe oder Tiefe des Sprechens und Singens, durch den Akzent und Rhythmus und durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit, mit der die Laute und Töne oder die Bewegungen einander folgen. Der Affekt malt sich ebenso in der steigenden Höhe und Stärke der Stimme, in der Schnelligkeit der Töne, Worte und Bewegungen, wie in den sichtbaren Mienen und Geberden. Ebenso hat die Trauer, die Freude, die Andacht, die Verzweiflung ihre besondern Laute, ihre besondern Akzente und Zeitmaasse. Dies gilt bei feinerer Beobachtung auch für jede weitere Besonderung der sittlichen und der Lust- oder Schmerzgefühle.

6. So wie nun die Plastik blos die körperliche Gestalt und die Malerei blos die Flächen-Gestalt, die Färbung und Schattirung des Menschen als Elemente für ihr Bild benutzt und ihre Werke trotz des Fehlens der übrigen Bestimmungen als Bilder des Menschen gelten, so ist unzweifelhaft auch die Musik berechtigt, sich auf die Elemente des Tones, der hörbaren Bewegung und des Rhythmus bei ihrer bildlichen Darstellung des Menschen und der seelenvollen Natur zu beschränken. Die Wissenschaft ist nicht berechtigt, dem musikalischen Werke die Bildlichkeit abzusprechen, weil die sichtbaren Elemente des seelenvollen Menschen in ihm nicht enthalten sind. Nur eine unrichtige Beschränkung des Begriffes der Bildlichkeit kann zu dieser Meinung verleiten.

7. Sonach ist es vorzugsweise der seelenvolle, der von Gefühlen

erfüllte Mensch, welcher für die Musik den Gegenstand, das Reale abgiebt, was sie durch die Elemente des Tones, des Zeitmaasses und des Rhythmus abbildet. Nicht die Gefühle unmittelbar sind es, welche ihr Reales bilden; diese sind nur ihr Inhalt, ihr Seelisches; damit aber dieses in sinnlichen Elementen dargestellt werden kann, müssen zuvor diese Gefühle im realen Menschen an sinnliche Bestimmungen geknüpft sein. So wie der Maler den Zorn oder die Liebe nicht unmittelbar darstellen kann, sondern nur durch Nachbildung der sichtbaren Zeichen, welche diese Gefühle in dem Gesicht und den Geberden des Menschen hervorrufen, ebenso wenig kann der Componist diese Gefühle unmittelbar darstellen, sondern nur durch Nachbildung der hörbaren und fühlbaren Zeichen, welche in der Sprache, dem Gesang und der Bewegung des realen Menschen sich mit diesen Gefühlen verknüpfen. Beide Künste bieten kein unmittelbares Bild der Gefühle, sondern beide nur das Bild eines von diesen Gefühlen erfüllten Menschen; beide können nur sinnlich wahrnehmbare Elemente bieten, die im realen Menschen mit diesen Gefühlen ursachlich verbunden sind, und das Bild beider ist deshalb nur das Bild eines seelenvollen Realen, aber nicht der Gefühle für sich, von denen ein Bild überhaupt unmöglich ist.

8. So wie aber die bildende Kunst über das Unmittelbar-Seelenvolle des Menschen hinausgehen und auch die elementare und landschaftliche Natur, als ein Mittelbar-Seelenvolles, in ihr Bild aufnehmen kann, ebenso vermag dies auch die Musik. Da aber in der Natur das Seelische weniger an hörbare und fühlbare Elemente geknüpft ist, wie an sichtbare, so ist das Gebiet der Musik in dem Natürlichen beschränkter, wie das der Malerei und der Mensch bleibt für die Musik überwiegend das Reale, durch dessen Verbildlichung sie sich mit jenem Inhalt füllt, wie er für jede Kunst besteht, d. h. mit den Gefühlen.

9. Der nächste und bekannteste Einwand gegen die Bildlichkeit des musikalischen Kunstwerkes ist, dass die Töne, welche die Natur und der Mensch in ihren realen Gefühlsäusserungen bieten, viel zu roh, zu formlos, zu einfach, zu unbestimmt seien, um als die reale Unterlage für Musikwerke gelten zu können, wie sie in den Schöpfungen Bach's, Mozart's, Beethoven's und Anderer erreicht sind. Hierauf ist zunächst zu antworten, dass die Musik es nicht blos mit dem Ton an sich, sondern auch mit der Stärke und Schwäche und mit dem Zeitmaasse zu thun hat; alle diese Elemente im Realen bilden zusammen die Mittel zur Herstellung des musikalischen Bildes. Deshalb kann das lautlose Marschiren, das lautlose Tanzen und An-

deres vermöge des in ihm enthaltenen Rhythmus auch musikalisch nachgebildet werden; deshalb kann die leidenschaftliche Rede und Bewegung eines Menschen trotz der in ihr fehlenden musikalischen Töne, dennoch durch das Element des Zeitmaasses und des Rhythmus von der Musik dargestellt werden.

10. Es kommt hinzu, dass die Elemente, welche die Musik zur Nachbildung ihres Realen benutzt, nicht so dürftig im realen Menschen bestehen, wie eine oberflächliche Beobachtung meint. Man braucht nur das Sprechen der verschiedenen Affekte zu beobachten, um zu bemerken, welche grosse Mannichfaltigkeit in Höhe und Tiefe, in Akzent und Bewegung der Rede bei ihnen besteht. Dasselbe gilt von dem Gesang des einfachen Naturmenschen. Allerdings ist es richtig, dass diese Vorbilder in den Werken der Musik weit überholt sind; allein dies hebt nicht die Bildlichkeit der Musik an sich auf, sondern beweiset nur, dass in dieser Kunst das Bildliche durch Idealisirung sehr erheblich weiter fortgeführt worden ist, als in den andern Künsten.

11. Wenn Hanslick behauptet, dass schon der reine musikalische Ton in der Natur fehle, so findet dies seine Widerlegung in den aushaltenden Flötentönen, welche untermischt mit dem Zwitschern in dem Gesange der Nachtigall sehr deutlich und rein erklingen. Es ist kein Grund vorhanden, weshalb nicht auch der rohe Naturmensch solche musikalische Töne als Ausdruck seiner Freude oder seiner Trauer in seinem Gesange besessen haben sollte. Dasselbe gilt für die Melodie. Die Gesangsweisen der ältesten Völker in ihren Nationalliedern sprechen dafür; sie sind das reine Abbild realer tönender Gefühlsausbrüche und keineswegs bereits das Werk einer naiven Kunst.

12. Alle Gründe Hanslick's, dass kein Naturschönes oder seelenvolles Reale für die Musik bestehe, beweisen nicht dies, sondern zeigen nur, dass dieses Reale in der Musik besonders stark durch die idealisirende Kraft des Künstlers gereinigt, veredelt und verstärkt worden ist. Aber selbst für diese idealisirende Ausarbeitung des musikalischen Bildes ist der stäte Einfluss des Realen leicht nachzuweisen. Die Tonleitern haben sich nur aus der schärfern Bestimmtheit der Melodieen gebildet; die Harmonie beruht auf dem realen Zusammenhang der Dissonanzen mit den schmerzlichen, und der Consonanzen mit den heitern oder beruhigten Gefühlen. Der Takt ist nur die Fortbildung der verschiedenen rhythmischen Bewegungen, zu welchen die fröhlichen, die muthigen oder schwermüthigen Stimmungen treiben. Die Klangfarben der einzelnen Instrumente haben ihre Bedeutung in

der Uebereinstimmung mit den Tönen der schmelzenden und der zur That treibenden Gefühle.

13. Die Kluft zwischen dem Realen und seinem musikalischen Bilde ist deshalb nicht so gross, als es auf den ersten Blick erscheint. Auch zeigen sich in andern Künsten ähnliche Entfernungen des Bildes von seinem Realen, zu denen die idealisirende Richtung, welche in jeder Kunst besteht, allmählig geführt hat. So hat die Baukunst für ihre Säulenordnungen gleich dürftige Vorbilder in den Tragebalken und Stützen des realen Hauses; ihre Gesimse, Karniese, Arabesken sind Bildungen, für die das unmittelbare Vorbild in dem Realen fehlt und die nur aus der starken Idealisirung elementarer Gebilde sich ableiten.

14. So hat die Plastik in ihren Hermen, Centauren, Satyrn, Hermaphroditen Bildungen geschaffen, welche durch ihre starke Idealisirung sich von dem dafür vorhandnen Realen ebenso weit entfernen, wie in der Musik. Dasselbe zeigt sich bei der Malerei in den stark idealisirten Elementen des Helldunkels, der Kontraste, der Lufttinten, der Mischung von künstlicher und natürlicher Beleuchtung; in den phantastischen Bildungen der Gespenster, der Hölle, der Hexen, der Unthiere u. s. w. Auch die moderne Tanzkunst hat sich von ihrem Realen, dem Gehen und Laufen ebenso weit entfernt wie die Musik; die kunstvollen Pas werden ihrer realen Unterlage kaum näher stehen, als die Musik ihrem Realen, und doch wird Niemand bezweifeln, dass die Tanzkunst nur idealisirte Bilder realer seelenvoller Bewegungen bietet.

15. Bei der Frage nach dem Realen der Musik darf endlich der Mensch nicht blos in seinem rohen Naturzustande in Betracht genommen werden, sondern auch im Zustande der Bildung. So wie die Mienen, Stellungen, Geberden und Reden des Gebildeten ein Reales, ein Ausdruck realer Gefühle bleiben, wenn auch die Sitte und mittelbar der veredelnde Einfluss der Kunst dieses äusserliche Benehmen und Sprechen verfeinert und von den rohen Ausbrüchen des Naturmenschen unterschieden gestaltet hat; so wie die Rundung, die Grazie in den Bewegungen, der bildliche Ausdruck in der Rede eines Gebildeten damit die reale Natur seines Benehmens nicht aufhebt, ebenso bleibt auch der Tonfall in der realen Rede, die in Gesang ausbrechende reale Heiterkeit eines Gebildeten ein Reales, wenn auch in solchen Aeusserungen realer Gefühle sich die von der Kunst bereits verbesserten Mittel der Tonleitern, der Tonarten, der Intervalle und Taktarten eindrängen.

16. Dasselbe gilt von dem Gebrauch der musikalischen Instrumente, insoweit der Mensch ihre Töne nur benutzt, um den augen-

blicklich ihn erfüllenden realen Gefühlen den entsprechenden, sinnlichen Ausdruck zu geben. So wie ein Zweikampf immer ein Reales bleibt, wenn auch die Fechtenden dabei die Regeln der Fechtkunst innehalten, so bleibt auch das, nur den realen Gefühlen dienende Singen und Phantasieren auf Instrumenten blos ein Reales. Gleich den, von der realen Leidenschaft diktirten Worten einer gebildeten Sprache, ist es nur das Vorbild, nur das seelenvolle Reale, von dem der Componist erst das künstlerische Bild zu nehmen hat.

17. Ein zweiter Einwand stützt sich auf die Unbestimmtheit der Bedeutung des musikalischen Kunstwerkes. Man behauptet, dass man sich gar nichts Bestimmtes darunter denken könne, oder bei demselben Musikstück nach Belieben das Verschiedenste. Hanslick (S. 19.) zitirt für das erstere die Prometheus-Ouverture von Beethoven und sagt: »Ausser einem symmetrischen Correspondiren »zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie vermögen wir keinen »weiteren Inhalt, am wenigsten ein Gefühl darin zu entdecken.« Weiter sagt er: (S. 22) »In derselben Melodie, in welcher Florestan im »Fidelio die Worte: »»O namenlose Freude«« jubelt, könnte Pizarro »wüthen: »»Er soll mir nicht entkommen.«« Das Allegro der Zauber»flöte passe eben so gut als Vokalkonzert zankender Handelsjuden.«

18. Hierauf ist zu entgegnen, dass, wenn man der Musik die Unbestimmtheit ihres Bildes vorwirft, dies wesentlich aus einem falschen Begriffe des musikalischen Bildes herkommt. Man verlangt dann, dass die Musik, wie die Malerei ein sichtbares, eine in anschauliche Gestalten und Bewegungen ausgehende Handlung darstellen solle. Dies vermag allerdings die Musik nicht, und deshalb können ihre Bilder auch nicht diejenige Bestimmtheit haben, welche den sichtbaren Elementen des Realen innewohnt. Sie kann nur durch Töne, Tempo, Rhythmus und Stärke malen und da diese Elemente im Menschen nur auf bestimmte Stimmungen, aber nicht auf bestimmte äussere Ziele und Handlungen hinweisen, so erhellt, dass das musikalische Bild nur Stimmungs- aber keine Handlungsbilder bieten kann.

19. Ihr deshalb aber den Inhalt und die Bedeutung abzusprechen, wäre ebenso falsch, als wenn man dies bei der Plastik thun wollte, die auch wesentlich nur Stimmungsbilder schaffen kann. Im Uebrigen kann die Musik die einzelnen Gefühle durch ihre Elemente sehr bestimmt bezeichnen; sie ist nur nicht im Stande, durch ihr Bild anzugeben, ob die fröhliche, ausgelassene Stimmung, welche sie schildert, bei einer Hochzeit, oder bei einem Tanze oder bei einer Taufe sich äussert; ob die Trauer, welche in ihr vernommen wird, von einem Todesfall oder einem Vermögensverlust oder von einer Kränkung her-

kommt; ob die Andacht, welche aus dem Stück ertönt, die Andacht bei einer Predigt in der Kirche, oder bei einem Gebete in der Schlafkammer ist.

20. Alle diese Aeusserlichkeiten gehören zu den sichtbaren Formen der Gefühle und zu den, durch einen Zweck näher bestimmten Handlungen, welche durch die Mittel der Musik allerdings nicht dargestellt werden können. Aber sie gehören auch nicht zu dem Inhalt des Schönen, sondern sind selbst schon äusserliche Elemente und Formen. Es ist deshalb verkehrt, von der Musik zu verlangen, dass sie mit ihren tönenden Elementen zunächst die sichtbaren Elemente und erst durch deren Vermittlung die Gefühle darstellen solle. So wenig man von der Malerei verlangt, dass ihre sichtbaren Elemente erst auf Töne weisen und erst dadurch die Gefühle erwecken sollen, so wenig kann man dies in umgekehrter Weise von der Musik verlangen. Jede Kunst stellt mit ihren Mitteln den allgemeinen Inhalt jedes Schönen, d. h. die Gefühle dar, und keine thut dies erst mittelbar dadurch, dass sie mit ihren Elementen zunächst die Bilder einer andern Kunst darzustellen sucht. Ist das musikalische Bild unbestimmt, weil man daraus nicht entnehmen kann, ob die Menschen jung oder alt, gross oder klein sind, ob sie eine Hochzeit oder ein Erndtefest feiern, so ist auch das malerische Bild unbestimmt, weil man daraus nicht abnehmen kann, was die Personen sprechen oder singen und in welchem Rhythmus und Tempo sie sprechen und sich bewegen.

21. Wird von dem musikalischen Bilde nicht mehr verlangt, als was seine Elemente gestatten, so zeigt es innerhalb dieser dieselbe Bestimmtheit seines Inhaltes, der Gefühle, wie das Bild jeder andern Kunst. Das feine, musikalische Ohr hört mit voller Sicherheit die einzelne Stimmung heraus, welche den Inhalt des Musikstückes bildet; es vermag den Wandlungen, dem Steigen und Fallen dieses Gefühls, seinem Uebergehen in andere oder entgegengesetze Stimmungen mit gleicher Sicherheit zu folgen. Wenn Hanslick mit Beispielen dagegen auftritt, so kommt ihre scheinbare Beweiskraft nur daher, dass er diese Bestimmtheit des Inhaltes schon von wenigen Takten verlangt, oder dass er sich an einzelne Elemente und nicht an alle in dem Musikstück benutzte hält. Das Hauptthema in der Ouverture der Zauberflöte mit seiner Fugirung kann allenfalls auch als Bild eines Zankes genommen werden; aber dem widersprechen das einleitende Adagio und die aushaltenden Posaunen-Akkorde in der Mitte. Ebenso steht dieser Auffassung das zweite melodiöse Thema der Ouverture entgegen, was das erste Thema ablöset. Die Ouverture stellt deshalb,

alles zusammengenommen, die Gefühle der Erhabenheit, so wie die der Liebe und Fröhlichkeit einfacher Naturkinder und ihre Erhebung in das Sittliche mit einer Bestimmtheit dar, die in der Oper selbst sich dann noch weiter entwickelt. Dasselbe gilt für die andern, von Hanslick angezogenen Beispiele, wenn man sie in ihrer Vollständigkeit erfasst. Von einzelnen musikalischen Elementen und selbst Themen und Harmonieen eine solche Bestimmtheit zu fordern, wäre ebenso verkehrt, als wenn man von einem aufgehobenen Arm allein eine solche Bestimmtheit seiner Bedeutung verlangen wollte. Ein solcher Arm kann als Element für viele unterschiedene Gefühle gelten; das bestimmtere Gefühl erhält nur erst durch den Hinzutritt der übrigen Elemente der menschlichen Gestalt seine Darstellung. Dasselbe gilt für die vereinzelten Theile eines Musikstückes.

22. Wenn, wie nicht bestritten werden soll, in vielen Musikstücken eine gewisse Unbestimmtheit ihres seelischen Inhaltes besteht, so theilt die Musik auch dies mit den bildenden Künsten und es kann ihr deshalb nicht aller Inhalt abgesprochen werden. So ist das menschliche Antlitz für das Auge immer ein Seelenvolles, ein Spiegel des innern Lebens, wenn auch in vielen Fällen ein bestimmtes Gefühl, was sich darin wiederspiegelt, nicht angegeben werden kann. Wie vielen Menschen begegnet man, deren Antlitz seelisch durchleuchtet ist, ohne dass man eine bestimmte Leidenschaft, einen bestimmten Affekt als Inhalt bezeichnen kann. Das Allgemeine oder Begriffliche der Gefühle, was in jedem Besondern enthalten ist, genügt, um das menschliche Antlitz zu einem Seelenvollen zu erheben. Gilt dies für das malerische Bild, so muss es auch dem musikalischen Bilde zu Statten kommen. Es genügt, wenn das Seelische überhaupt, wenn eine Unruhe, ein Schwanken, oder eine Festigkeit oder ein Sinken und Erlöschen des Gefühles aus ihm heraustönt, sollte auch dieses Gefühl sich nicht als ein bestimmtes und scharf zu bezeichnendes kennbar machen.

23. Endlich mag es richtig sein, dass manche Musikstücke auch nicht einmal einen Anhalt für ein solches allgemeines Seelische bieten. Selbst manche Sonaten und Quartett-Sätze von Mozart gehören hierher. Vorzüglich sind es die gelehrte Musik, die Stücke im strengen Styl, an welchen diese Bedeutungslosigkeit hervortritt. Indem hier die schulgerechte und kunstvolle Behandlung und Stimmführung zur Hauptsache wird, müssen die Themen möglichst einfach gehalten werden. Es ist unmöglich, der Melodie hier den deutlichen Ausdruck eines Gefühls zu geben, wenn diese Melodie als Thema für eine vierstimmige Fuge dienen soll. Dieser Mangel kann durch andere Vor-

züge gemildert werden; aber selbst wenn dies nicht geschieht, trifft der Vorwurf der Inhaltlosigkeit dann nicht die Musik im Allgemeinen, sondern nur einzelne Werke und einen Styl, der in das reine Formschöne ausgeartet ist und die Schönheit der Künstlichkeit opfert.

24. An diese angebliche Unbestimmtheit der Musik in Bezug auf Inhalt schliesst sich die Klage über ihre Unverständlichkeit an. Es wird bei dieser Klage die Bedeutung, das Inhaltsvolle der Musik an sich nicht geleugnet; allein das Publikum beschwert sich, dass dieser Inhalt nicht so leicht erkannt werden könne, wie bei einer Dichtung oder einem Gemälde. So weit indess dieser Vorwurf nicht bereits durch den obigen Nachweis der Bestimmtheit des musikalischen Bildes widerlegt ist, entspringt er nicht aus einem Mangel des Musikstückes, sondern aus dem Mangel eines feinen und musikalisch gebildeten Ohres. Er ist ein Mangel des Zuhörers, nicht des Kunstwerkes.

25. Allerdings ist das feine Gehör nicht so allgemein, wie das scharfe Auge; das Bild der Plastik und Malerei kann deshalb allgemeiner aufgefasst und folgeweise verstanden werden, als das der Musik. Wegen dieses verbreiteten Mangels des feinen Gehörs gleicht bei dem grössern Theil eines Conzertpublikums das Hören eines Musikstückes dem Sehen eines Oelgemäldes, welches im Hintergrunde des Conzertsaales aufgehängt wäre. So wie das Publikum davon nur die Hauptfiguren in den allgemeinsten Umrissen erkennen, alles Andere aber in ein unbestimmtes Halbdunkel zusammen fliessen würde, so geschieht dasselbe in Wirklichkeit mit dem Musikstück.

26. Für die Mehrzahl treten nur die Melodieen, einzelne auffallende Harmonieen und Instrument-Verbindungen deutlich hervor; alles Andere, was die Schönheit des Musikstückes erst begründet, die Stimmführung, die Modulation, der Periodenbau, die Vorhalte, die synkopirten, den Rhythmus hemmenden Noten, die Bestimmtheit der Tonarten, der einzelnen Akkorde und Intervalle fliesst für das grosse Publikum in ein Gemisch zusammen, von dem nichts einzelnes erkannt wird. Es ist natürlich, dass diesem Theil des Publikums auch das Seelische, der geistige Inhalt der Musik verborgen bleibt und dass sie zufrieden sind, wenn für sie einzelne Melodieen oder Klangfarben dann und wann heraustreten und neben dem sinnlichen Ohrenkitzel ihnen eine ungefähre Ahnung des Inhaltes bereiten.

27. Im Gegensatz zu diesen Vorwürfen der Inhaltlosigkeit, Unbestimmtheit und Undeutlichkeit der Musik steht die ebenso oft gehörte Ansicht, dass die Musik die Gefühle der Seele unmittelbar biete und zwar mit einer Tiefe und Innigkeit, die keine andre Kunst erreichen könne. Dieses Thema wird in schönen Phrasen ohne Ende

variirt, nicht blos in Unterhaltungsschriften, sondern auch in wissenschaftlichen Büchern. Allein diese Meinung ist so unwahr, wie die frühere. Die Mittel der Musik können nicht unmittelbar die Gefühle darstellen; die Musik ruht ebenso, wie die andern Künste, auf einem seelenvollen Realen, in dem die Gefühle mit sinnlichen Elementen ursachlich und regelmässig verknüpft sind.

28. Nur dadurch ist es möglich, dass die Musik, indem sie jene sinnlichen Elemente bildlich wiederholt, das Seelische darstellen kann; es geschieht dies nur mittelbar, wie in jeder andern Kunst. Nur weil in dem lebendigen Menschen die Töne, die Bewegung, der Rhythmus als Ausdruck realer Gefühle bestehen und hervortreten, nur weil jeder Hörer an sich selbst die Verknüpfung dieser sinnlichen Elemente mit seinen Gefühlen kennt, ist es möglich, dass das musikalische Bild als ein seelenvolles erkannt wird. An sich und ohne diese Vermittelung des Sinnlich-Realen würde dem Tone und dem Rhythmus jede seelische Beziehung abgehen. Die Musik nimmt also auch in diesem Punkte keine Ausnahmestellung ein.

29. Dasselbe gilt von der angeblichen grössern Innigkeit und Gefühlstiefe des musikalischen Bildes. Die malerischen Bilder sind der gleichen Innigkeit und Tiefe fähig, wie Hunderte von Gemälden zeigen. Diese Meinung hat sich nur dadurch gebildet, dass man den Ton für weniger gegenständlich genommen hat, als die farbige Gestalt. Man sagt: der Ton dringt zum Herzen; aber nicht: die Gestalt dringt zum Herzen. Der Ton scheint, gleich der Welle, nur den Anstoss zum Erzittern des Gefühles zu geben, aber nicht sein Bild zu sein, wie die Gestalt. Hier, bei dem Gemälde, meint man allein ein Gegenständliches zu haben, was erst mittelbar, durch eine Gedankenverbindung zu dem Gefühle führt. Da bei den rhythmischen Tönen der Musik ein solch sichtbarer Gegenstand fehlt, da vielmehr der Ton schnell zerrinnt, so scheint die Musik der Gegenständlichkeit zu entbehren und man glaubt in der Musik eine unvermittelte Verbindung zwischen Ton und Gefühl zu besitzen. Wenn aber der Ton bei näherer Betrachtung ebenso gegenständlich durch Wahrnehmung gegeben ist, wie die Farbe, wenn beide in gleicher Weise ihre Beziehung auf das Gefühl erst durch die regelmässige Verknüpfung im Realen erhalten, so zeigt sich auch diese Meinung als ein Irrthum.

30. Damit fällt auch die, in den Systemen vielbeliebte Bezeichnung der Musik als der subjektiven Kunst, gegenüber den bildenden Künsten, als den objektiven. Selbst Carrière und Andere, die von Hegel's Auffassungen sich befreien wollen, haben diese Bezeichnung festgehalten. Allein die Musik ist nicht mehr subjektiv und nicht we-

niger objektiv wie jede andre Kunst. Sie hat ihren Inhalt, wie jede andre, in den Gefühlen und ist insofern so subjektiv wie diese; und sie hat in den sinnlichen Elementen des Tones, des Rhythmus und des Zeitmaasses gleiche äusserliche, wahrnehmbare Elemente, wie die bildenden Künste in den Farben und Gestalten. Jene Elemente sind genau so objektiv wie diese, und nur, weil sie es sind, weil sie ein sinnliches Gegenständliches, wie die Farben sind, kann davon ein sinnliches Bild in dem Musikstück geboten werden, was, wie das Gemälde, sein Seelisches in sich trägt und durch sein Aeusseres darauf hinweiset.

31. Die Musik ist die erste Kunst, welche, da ihre Elemente die zeitliche Bewegung enthalten, ein zeitlich verlaufendes Reale voll sinnlich darzustellen vermag. Die bildenden Künste konnten nur einen Moment davon sinnlich bieten; nur die Phantasie dehnte dies Bild vor- und rückwärts zeitlich aus. In der Musik wird aber dieser zeitliche Verlauf voll sinnlich dargestellt. Dieser Punkt giebt der Musik eine Ueberlegenheit über die bildenden Künste, welche jene Meinung von der besondern Innigkeit der Musik unterstützt hat. Indem die Gefühle des Menschen selbst kein Momentanes sind, sondern einen zeitlichen Verlauf nehmen, und innerhalb dieses mannichfach schwanken, auf- und absteigen, sich mit andern verschmelzen und völlig umwandeln, ist wohl die Musik, aber nicht die bildende Kunst im Stande, diesem zeitlichen Verlauf in ihren Bildern zu folgen und sie entspricht insofern den realen Gefühlen mehr, als das malerische Bild.

32. Das Material der Musik sind die menschliche Stimme und die musikalischen Instrumente. Jene ermöglichen die Verbindung der Musik mit der Sprache und mit der Dichtkunst, wovon später. Die heutigen musikalischen Instrumente sind erst im Mittelalter und in der neuern Zeit erfunden, und viele haben erst in diesem Jahrhundert ihre jetzige Vollkommenheit erhalten. Indem dies bildsame und biegsame Material den Griechen fehlte, blieb auch ihre Musik auf einer niedern Stufe stehen. Sie kannten weder die Harmonie, noch die Vielstimmigkeit, noch die Mannichfaltigkeit der Tonfarben. Auch dies ist ein Beispiel der Abhängigkeit der Kunst von ihrem Material. Die Verbesserung desselben ist Sache des Zufalls; nicht das künstlerische Genie macht diese mechanischen Entdeckungen, sondern es benutzt sie nur. Die späte Entwicklung der Musik, im Vergleich zu den andern Künsten, findet in dieser späten Herstellung eines guten Materials ihre natürliche Erklärung und es ist ein leeres dialektisches Spiel, diese Verspätung aus der Entwicklung der Idee und ihrem Uebertritt in die Form der Subjektivität abzuleiten, wie in der Schule Hegel's geschieht.

33. Da die Musik keine Handlungsbilder geben kann, sondern nur Stimmungsbilder, so ist ihr Gebiet beschränkter, als das der Malerei. Der Mensch ist das wichtigste seelenvolle Reale für sie; ja sie ist beinahe ausschliesslich darauf angewiesen. Innerhalb der Natur ist nur wenig Seelenvolles vorhanden, was sich in Elementen verkündete, welche die Musik aufnehmen kann. Das Gewitter, der Sturm, das tobende Meer, die aufgehende Sonne, das Getöse der Schlacht und Aehnliches können den Stoff zu musikalischen Bildern abgeben; aber sie bleiben schwankender wie die malerischen. Alle natürlichen Vorgänge, die sich nicht durch Ton oder Rhythmus deutlich kennzeichnen, kann die Musik nicht wiedergeben; es ist eine eitle Spielerei, wenn die Titel der Musikstücke auf dergleichen Dinge hinweisen, als wenn sie musikalisch in ihnen dargestellt würden. Es mag sein, dass in der Seele des Componisten sich mit der, in dem Musikstück ausgedrückten Stimmung eine solche Naturscene verbunden hat; allein dies sind zufällige Verbindungen in der Person, aber keine gegenständlichen für das Musikstück.

4. Die Bildlichkeit in der Dichtkunst.

1. Für die Bildlichkeit in der Dichtkunst gilt das Umgekehrte wie bei der Musik. Während bei dieser die Bildlichkeit ganz geleugnet wird, ist das Reale, was den Stoff für das dichterische Bild abgiebt, Jedermann bekannt und von Niemand bezweifelt; nur über die Natur des dichterischen Bildes bestehen verschiedene Meinungen. Aristoteles nennt das Mittel, wodurch die Dichtkunst nachahmt, die Rede (λογος). Dies Wort ist zweideutig und hat Spätere veranlasst, den Ton, das tönende Wort, wie in der Musik, als das Material der Dichtkunst zu bezeichnen. Eine klare Einsicht ist hier dadurch gehindert worden, dass man die so verschiedenen Begriffe von Element und Material der Nachahmung oder Bildlichkeit mit einander vermischt und verwechselt hat.

2. Elemente der Bildlichkeit sind alle diejenigen Bestimmungen in den realen Gegenständen, durch deren Uebernahme in das Bild dessen Aehnlichkeit bewirkt wird; Material der Bildlichkeit sind die äussern Stoffe, in denen jene Elemente dargestellt und für Dritte erkennbar gemacht werden. Diese Definitionen sind bereits früher gegeben worden und es hat sich bei der Betrachtung der andern Künste überall das Element von dem Material leicht unterscheiden lassen. Wenn nun Aristoteles die Rede als das Mittel bezeichnet, wodurch die Dichtkunst nachahmt, so fragt es sich, ist die Rede, oder die Sprache das Element oder das Material dieser Kunst?

3. Um dies zu entscheiden, muss man wissen, worin das dichterische Bild besteht, ob es sinnlich oder unsinnlich ist, ob die Laut- oder Schrift-Sprache einen Theil desselben bildet oder nicht. Indem man nach dem Vorgange alles andern Schönen gewöhnt ist, eine sinnliche und äussere Erscheinung bei demselben zu verlangen, hat man auch bei dem dichterisch Schönen davon nicht ablassen zu dürfen gemeint und deshalb den Laut der Worte zu dem dichterischen Bilde gezogen. Allein die Dichtung kann auch durch die Schrift mitgetheilt werden und die Schriftzeichen zu einem Theil der Dichtung zu machen, hat noch Niemand gewagt. Hieraus ist ein Schwanken über die Bedeutung der Sprache für das dichterische Schöne entstanden, das auch bei Vischer noch erkennbar ist. Er nennt die Sprache das Vehikel des dichterischen Bildes, ein Begriff, der indess die Sache nicht erschöpft.

4. Man muss zunächst offen anerkennen, dass das dichterische Bild nur in dem Vorstellen des Dichters und des Hörers oder Lesers besteht; und zwar nicht blos dann, wenn es erst im Entstehen begriffen ist, sondern auch das vollendete Werk. Es ist insofern unsinnlich; durch Wahrnehmung nicht zu erfassen und durch Aufzeigung nicht mitzutheilen. Die allgemeine Sinnlichkeit des Schönen darf dabei nicht irre machen; es wird sich zeigen, dass sie hier ebenfalls besteht, nur in einer andern Form. Der Dichter bedarf auch zum Auf- und Ausbau seines dichterischen Bildes der Sprache nicht. So wenig, wie der Beschauer einer schönen Gegend, eines schönen Menschen der Worte bedarf, um die bildliche Vorstellung von ihnen in seine Seele aufzunehmen, so wenig bedarf der Dichter der Worte für die bildliche Vorstellung seines Werkes. Auch der Taubstumme, der nie unterrichtet worden ist, wird dichterische Bilder in sich erzeugen können, die höchstens weniger kunstvoll sind.

5. Kann also das dichterische Bild bei dem Dichter selbst unabhängig von aller Sprache bestehen, so könnte es dies an sich auch für jeden Andern, wenn es ein Mittel gäbe, dieses innere Bild ohne Worte dem Andern mitzutheilen. Für das malerische Bild besteht ein solches Mittel in den Farben; aber das dichterische Bild hat dies Material der Farben nicht; es enthält auch Vieles, was weder durch Farben noch durch Gestalt oder Töne dargestellt werden kann. Soll also das dichterische Kunstwerk, wie es in der Seele des Dichters besteht, auch Andern zugänglich gemacht werden, so bleibt nur die Sprache als Mittel dazu übrig. Die Worte, die Sprache dienen also nur der Mittheilung des dichterischen Schönen, nicht seiner Erzeugung und Festhaltung innerhalb der Seele des Dichters.

6. Indem in der Sprache eine grosse Zahl bestimmter Vorstel-

lungen mit sichtbaren oder hörbaren Zeichen verbunden sind, hat der Dichter in diesen Worten das Mittel, die gleichen Vorstellungen, wie sie sein Bild enthält, auch in der Seele des Andern zu erwecken und damit allmählig das ganze dichterische Bild in der Seele des Andern so aufzubauen, wie es in seiner eignen Seele besteht. Die Sprache dient also hier zunächst nur als Vehikel, wie Vischer sich ausdrückt; sie ist der Wagen, in dem die bildliche Vorstellung aus einer Seele in die andre übergeführt wird. Sie nimmt insofern an der Schönheit des dichterischen Bildes keinen Antheil, wie es bei den Farben des malerischen und Tönen des musikalischen Bildes der Fall ist. Deshalb können die Schriftzeichen wechseln, ohne dass die Schönheit der Dichtung davon berührt wird, und deshalb können bei einer guten Uebersetzung selbst die Laute wechseln, ohne Schaden für die Dichtung.

7. Allein das Wort hat nicht blos einen sinnlichen Theil, sondern auch einen geistigen; diesen bildet die Vorstellung, die damit verknüpft ist, und diese Vorstellungen sind das wahre Material, in welchem der Dichter sein Schönes darstellen muss. Man darf hier das dichterische Bild, was im innern Vorstellen besteht, nicht mit den festen, an Wortzeichen gebundenen Vorstellungen verwechseln. Das Bild in der Phantasie des Dichters ist eines, es ist durchaus bestimmt und gleicht in seiner vollen Schärfe und Begränzung des Einzelnen dem Gemälde des Malers. Aber die Vorstellungen, welche die Sprache mit Wortzeichen verknüpft, sind begrifflicher und unbestimmter Natur; die Worte: Baum, Schwerdt, Kind, laufen, roth, bitter bezeichnen jedes viele Einzelne, von denen jedes neben diesem begrifflichen, durch das Wort bezeichneten Stück, noch besondere Eigenschaften besitzt, durch die es erst zu einem Einzelnen und Bestimmten, von Andern unterschiedenen wird.

8. Soll also das dichterische Bild durch diese sprachlichen Vorstellungen mitgetheilt werden, so muss der Dichter sein Bild zunächst zerreissen; er muss, wie der Maler nach den einzelnen Farben in seinem Kasten, so nach den einzelnen Vorstellungen in seiner Sprache suchen, welche den einzelnen Bestandtheilen seines Bildes am besten entsprechen; er muss dann diese mittelst der grammatikalischen Formen ungefähr so mischen und verbinden, wie der Maler seine Farben. Nur auf diese Weise gelangt er allmählig dahin, aus diesem Vorstellungsmaterial der Sprache sein dichterisches Bild wieder aufzubauen und zugleich dem Hörer und Leser die Möglichkeit zu bieten, es demgemäss auch in ihrer Seele nachzubauen.

9. Aber der Dichter ist hierbei in einer viel üblern Lage, wie

der Maler. Die sprachlichen Vorstellungen entbehren der Bestimmtheit und Anschaulichkeit, welche seinem dichterischen Bilde innewohnt; sodann fehlen für viele Bestimmungen dieses Bildes diese sprachlichen Vorstellungen gänzlich; endlich kann der Dichter nicht, wie der Maler, die Verbindung dieses Materials zu einem Bilde selbst übernehmen und ausführen, so dass der Dritte nur eines Blickes, wie bei dem Gemälde, bedürfte, um das Bild ganz und vollständig in sich zu haben; vielmehr kann der Dichter dem Dritten das Material nur lose und wenig verbunden überliefern; er kann ihm nur andeuten, wie es zu einem Bilde vereint werden solle; die Vereinung zum dichterischen Gesammtbilde selbst kann nur der Dritte in seiner Phantasie vollziehen, wobei es immer ungewiss bleibt, ob diese Verbindung vollständig geschieht und ob sie in der Weise geschieht, wie der Dichter es will.

10. Dies sind die grossen Mängel des Materials, mit dem der Dichter zu kämpfen hat und die in dieser Art in keiner andern Kunst bestehen. Das dichterische Kunstwerk ist aber erst ausgeführt, vollendet, wenn dessen Darstellung durch die Sprache erfolgt ist. Das Bild in der Phantasie des Dichters kann vollkommener, schöner sein; allein es fehlt ihm die Festigkeit, welche jedes Kunstwerk besitzen muss und die Fähigkeit, von Andern aufgenommen und erfasst zu werden, welche das Bild erst zu einem Kunstwerke und zu einem Gemeingut der Nation erhebt.

11. Nunmehr werden sich die verschiedenen Bestimmungen der Bildlichkeit bei der Dichtung leicht bezeichnen lassen. Das seelenvolle Reale, welches den Stoff für die Dichtungen abgiebt, ist die ganze äussere und innere reale Welt, so weit sie seelenvoll ist. Das Gebiet der Dichtkunst ist das grösste, ausgedehnteste und reichste von allen Künsten; es umfasst nicht blos die Gebiete aller andern Künste, sondern geht weit darüber hinaus; insbesondere kann der Dichter auch den zeitlichen Verlauf der Dinge schildern und nicht blos die Aussenseite, das sinnlich Wahrnehmbare der Gegenstände, sondern auch ihre innere und ihre geistige Seite. Auch die Gedanken und das Wollen, die Reden und die Entschlüsse der Menschen gehören zu dem Gebiete der Dichtkunst und gehören zu den Mitteln, durch welche die Gefühle, als der Inhalt jedes Schönen, von ihr dargestellt werden können. Während die frühern Künste überwiegend nur das Stimmungsbild bieten und nur die Malerei das Handlungsbild deutlich aufnehmen konnte, ist die Dichtkunst für beide befähigt, und für das Handlungsbild überwiegend.

12. Auch in den Elementen ihrer Bildlichkeit ist die Dicht-

kunst weniger beschränkt, wie jede andre Kunst. Sie ist nicht wie die bildenden Künste blos auf das Sichtbare, oder wie die Musik blos auf das Hörbare und Rhythmische beschränkt, sondern alle Bestimmungen der Dinge, welche durch die sinnliche Wahrnehmung der Seele zugeführt werden, alles Innere, was durch Schlüsse erreicht werden kann, alle Bestimmungen der Seele, welche die Selbstwahrnehmung kennen lehrt, bilden die Elemente, welche das dichterische Bild benutzen und womit es seine Aehnlichkeit begründen kann. Alles Vorstellbare ist damit zugleich Element der Dichtkunst. Es erhellt hieraus, dass das dichterische Bild, abgesehen von der sinnlichen Wahrnehmbarkeit, dem Stoffe nach eine viel grössere Aehnlichkeit mit seinem Realen erreichen kann, als die Bilder jeder andern Kunst. Deshalb ist auch das dichterische Kunstwerk das verständlichste von allem und die Verbindung der Dichtkunst mit anderm Schönen geschieht oft nur, um die Verständlichkeit des letztern zu steigern.

13. Diese Vorzüge der Dichtkunst in Bezug auf die Weite ihres Gebietes und die Menge ihrer Elemente würden weit stärker hervortreten, wenn nicht das Material derselben eine drückende Beschränkung herbeiführte. Diese Schranken sind bereits angedeutet worden. Sie liegen in dem Unbestimmten, dem Unzureichenden und Getrennten der Vorstellungen, welche die Sprache mit bestimmten Lauten bezeichnet hat. Der Dichter kann sein einiges, anschauliches Bild nicht unmittelbar dem Dritten mittheilen. Es geht nicht so, wie Wieland sagt: »Der Dichter bringt die nämliche Vision, welche vor seiner Stirne »schwebt, auch vor die Stirne der Leser«; oder wie Wilhelm v. Humbold sagt: »Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, »das ist das Geheimniss des Dichters.« Der Dichter kann sein Bild dem Dritten nur durch die Sprache mittheilen und die Vorstellungen, welche diese durch Worte fest und dadurch mittheilbar gemacht hat, sind dem dichterischen Bilde nicht voll entsprechend.

14. Wenn man von den Eigennamen absieht, so bezeichnen alle Worte der Sprachen nur begriffliche und damit unbestimmte Gegenstände; das Bild in der Seele des Dichters hat aber volle Bestimmtheit; eine Bestimmtheit, gleich der eines Gemäldes. Man versuche nur die Gestalten, die Farben, die Stellungen und Lagen der einzelnen Menschen und Gegenstände eines Gemäldes in Worten wiederzugeben; man gebe dem, der das Gemälde noch nicht gesehen hat, eine Beschreibung desselben in aller Genauigkeit, die möglich ist, und man lasse dann ihm das Gemälde selbst sehen. Hier wird dieser sofort den grossen Unterschied beider Bilder erkennen und bemerken, wie sehr die beste Beschreibung an Bestimmtheit dem Gemälde nachsteht; wie er sich vieles

in Gestalt, in Farben, in Stellung ganz anders vorgestellt hat, als das Gemälde zeigt. Es ist unmöglich für den Dichter, diesen Mangel zu überwinden; er liegt in dem Material, was er benutzen muss.

15. Aber nicht bloss die begriffliche Natur der Sprach-Vorstellungen hemmt den Dichter; er leidet auch oft durch den gänzlichen Mangel der Worte für viele Bestimmungen seines Bildes. So sind wohl für die Unterschiede der einfachen Farben besondere Worte vorhanden; auch können die nächsten Mischfarben durch Verbindung zweier Worte ausgedrückt werden; allein für verwickelte Mischungen, wie sie in der Natur die Regel sind, fehlen alle Worte und Sprachformen. Dasselbe gilt von den Gestalten. Selbst für die regelmässigen Gestalten der Geometrie hören die Worte schnell auf; die verschieden ungleichseitigen Dreiecke können, abgesehen von den Winkeln, gar nicht mehr durch Worte bezeichnet werden. In noch viel höherem Maasse gilt dies von den Gestalten des organischen Lebens; selbst wenn man sie in ihre Elemente aufzulösen versucht, fehlt es dafür an Worten. Man versuche die Gestalt des Apoll von Belvedere in Worten zu beschreiben, und man wird die Unmöglichkeit bald erkennen.

16. Dasselbe gilt für die Bestimmungen aller übrigen Sinne, aus denen die Bildlichkeit der äusserlichen Gegenstände sich zusammensetzt. Nicht bloss für einzelne elementare Bestimmungen fehlen die Worte; sie fehlen ebenso für die bestimmtere Bezeichnung ihrer Verbindungen und Mischungen. Dasselbe wiederholt sich bei den Seelenzuständen. Die Lust aus einem Mittagsmahle ist eine ganz andre, als die aus dem Empfang eines Ordens; allein für beide hat die Sprache nur das Wort Freude. Der Schmerz aus einer Wunde ist ein andrer als der aus einer Beleidigung, allein beide Zustände kann man nur mit Schmerz bezeichnen. Die nähere Bezeichnung der Seelenzustände kann überall nur durch die äussern Umstände geschehen, welche sie veranlassen; da diese aber ebenfalls nur unbestimmt durch die Worte bezeichnet werden können, so leidet auch die Schilderung jener darunter. Man würde diese Mängel noch lebhafter empfinden, wenn man gewöhnt wäre, die eigenen Seelenzustände mit derselben Genauigkeit zu beobachten, wie es bei äusseren Gegenständen geschieht.

17. Ein letzter Mangel im Material der Dichtkunst trifft die Verbindung der Einzel-Vorstellungen der Sprache zu dem Gesammtbilde, was der Dichter mittheilen will. Die Sprache hat für diese Formen der Verbindung und Beziehung wohl sinnreiche Mittel erfunden; die Beugung der Wörter in Declination und Conjugation, die

Steigerung durch Comparativ und Superlativ, die besonderen Wörter für die Einheitsformen des Seins und der Beziehung bieten eine reiche Auswahl und genügen allenfalls für den Bedarf des gewöhnlichen Lebens; allein für die Dichtung sind sie unzureichend. Der Werth ihrer Bilder liegt wie bei den Gemälden und Musikstücken gerade in den ganz bestimmten Verhältnissen und zeitlichen Folgen, in denen die einzelnen Theile des Bildes zu einander stehen. So wie jede kleine Veränderung der Gestalt, jede leichte Umstellung der Figuren in der Sixtinischen Madonna die Schönheit dieses Gemäldes beschädigen würde, so leidet das dichterische Bild, wenn die Elemente, in denen es einem Dritten geboten wird, von diesem nicht genau so verbunden werden, wie sie es in dem Bilde innerhalb der Seele des Dichters sind.

18. Betrachtet man die Natur der Sprachen in dieser Beziehung näher, so zeigt sich, dass sie mehr geeignet sind, den zeitlichen Verlauf eines Geschehens, einer Handlung darzustellen, als die räumliche Ausbreitung eines Gegenstandes nach Gestalt und Farbe. Indem die realen Interessen der Mittheilung mehr für das bereits Geschehene und nicht mehr Wahrnehmbare oder für das Kommende und noch nicht Wahrnehmbare bestehen und bei dem dauernden und räumlich Ausgebreiteten die Mittheilung allenfalls durch die eigne Wahrnehmung ersetzt werden kann, hat die Sprache sich mehr für jenen zeitlich verlaufenden Inhalt gebildet und ihren Reichthum, ihre Deutlichkeit mehr dafür entwickelt.

19. Aus dieser Eigenthümlichkeit und diesen Mängeln des dichterischen Materials ergeben sich auch Schranken, welche das Gebiet der Dichtkunst verengen und die zu überschreiten für den Dichter bedenklich ist. Zunächst erhellt, dass das Handlungsbild den Hauptgegenstand der Dichtkunst bilden wird. Indem das Handlungsbild wesentlich einen zeitlichen Verlauf enthält, ist das Material der Sprache zu dessen Darstellung am besten geeignet. Die Dichtkunst kann zwar auch Stimmungsbilder bieten, wie die lyrischen Dichtungen beweisen; aber selbst hier richtet sich das Bild mehr auf den zeitlichen Wechsel der Gefühle, auf das Schwanken, Auf- und Absteigen und die Umwandlung derselben, als auf die ausführliche räumliche Schilderung des einzelnen Momentes. Indem die Dichtung die sinnliche Gestalt des Menschen, die sinnliche Umgebung desselben nicht mit der Bestimmtheit bieten kann, wie das Gemälde und das plastische Werk, ist sie von selbst genöthigt, sich mehr an den zeitlichen Verlauf zu halten. Alle lyrischen Dichtungen von einiger Ausdehnung müssen

diesen zeitlichen Verlauf in den Gefühlen oder in der Umgebung hinzunehmen.

20. Aus diesen Mängeln des Materials ist weiter der Gebrauch der Metaphern, Bilder und Gleichnisse in der Dichtkunst hervorgegangen. Keine andre Kunst kennt diese Hülfsmittel, ja die Bestimmtheit ihres Materials macht sie bei ihnen unmöglich. Nur in der Dichtkunst treibt die Unbestimmtheit und Unklarheit des Sprachmaterials dazu. Der Zweck derselben ist lediglich, die Mängel des Materials zu mindern, indem auf einen ähnlichen Vorgang hingewiesen wird, der dieselbe bildliche Bestimmung enthält, welche der Dichter schildern will. Weil diese Bestimmung in dem Gleichnisse oder in dem bezogenen Gegenstande deutlicher und bestimmter hervortritt, oder weil sie hier deutlicher geschildert werden kann, oder weil die Hörer aus ihrer Lebensweise damit vertrauter sind, hat der Dichter darin ein Mittel, die Phantasie seiner Hörer leichter und richtiger zu leiten und ihnen sein dichterisches Bild bestimmter mitzutheilen.

21. Jeder Gebrauch von Metaphern und Gleichnissen, der nicht diesem Zwecke dient, ist für die Dichtung ein Fehler. Kann der Gegenstand unmittelbar ebenso treffend und bestimmt bezeichnet werden, als es mittelbar durch das Gleichniss geschieht, so ist die Benutzung desselben ein unnützer Zusatz, welcher die Einheit und den Fortgang der Dichtung stört und die Aufmerksamkeit des Lesers zerstreut. Bei grossen Dichtern bleibt deshalb der Gebrauch der Gleichnisse eingeschränkt; er dient lediglich dem oben angedeuteten Zwecke und die Gleichnisse sind kurz. Nur schwächere Dichter gerathen auf den Abweg, die Gleichnisse selbstständig zu behandeln, in ihrer Ausmalung sich zu verlieren und die Dichtung dadurch zu überladen. Deshalb hat sie Virgil mehr als Homer, Ovid noch mehr als Virgil. Byron hat sie mehr als Ariost nnd es kommt hinzu, dass die Gleichnisse bei Byron oft ebenso unbestimmt bleiben, wie die Sache, und deshalb ihren Zweck völlig verfehlen.

22. Bei Dichtern, die eine grosse Gewandtheit in der treffenden Bezeichnung ihrer Gedanken besitzen, sind die Gleichnisse und Metaphern seltner. Göthe braucht sie seltner als Schiller. Auch die Nibelungen haben selten Gleichnisse; weil dies Epos weniger malerisch schildert und sich mehr auf Erzählung des zeitlich Geschehenden, der Pläne und Unternehmen beschränkt und das Aeusserliche, wie Natur, Waffen, Kleider, Rosse nur kurz bietet.

23. Obgleich hiernach die Mittel der Sprache für den Dichter oft nicht ausreichen, so reichen sie doch weiter, als der mittelmässige Dichter meint. Göthe hat Vieles noch treffend geschildert, was Anderen

schon unsagbar schien. Es ist die Aufgabe des Dichters, diese Mängel der Sprache soweit zu überwinden, als es die Natur derselben gestattet. Dazu gehört, dass der Dichter kein allgemeines, unbestimmteres Wort wählt, wo ein bestimmteres vorhanden ist; dass er nicht »Mensch« sagt statt »Greis«, nicht »Waffe« statt »Speer«, nicht »tödten« statt »vergiften« u. s. w. Der Dichter hat ferner jede Zersplitterung seines Bildes zu vermeiden, zu der die Sprache ihn nicht zwingt. Er hat diejenigen bildlichen Vorstellungen in der Sprache zu suchen, welche seinem Bilde am nächsten stehn und mit einem Worte das bezeichnen, was Andere nur durch eine ganze Reihe unbestimmterer Wörter erreichen können.

24. Diese Macht über die Sprache, diese richtige Benutzung ihrer Mittel für die treffende, bündige und dennoch volle Mittheilung des dichterischen Bildes enthält das, was das plastische Talent des Dichters genannt wird. Indem dieser die bildlichsten Worte wählt und die treffendsten Mittel für ihre Verbindung, gelingt es ihm, seine Gestalten gleichsam plastisch hervortreten zu machen, während der weniger Gewandte mit einem Schwall pomphafter Worte und Phrasen doch kein deutliches, anschauliches Bild in dem Hörer zu erwecken vermag. Dieser meint Metaphern und Gleichnisse zu Hülfe nehmen zu müssen, wo der grosse Dichter noch unmittelbar, mit wenigen treffenden Worten das Bild des Ereignisses, der That, des Gegenstandes zu geben vermag. In dieser plastischen Darstellung steht Göthe unerreicht da. Homer hat sie auch, aber sie war für ihn leichter, weil er nur Einfacheres zu schildern hatte und die Individualität der Menschen zu seiner Zeit noch nicht die Tiefe erreicht hatte, wie zu Göthe's Zeit.

25. Lediglich aus diesen Fesseln, welche die Sprache dem Dichter anlegt, ist es erklärlich, dass die Dichter dagegen angekämpft haben und damit zu Fortbildnern der Sprache geworden sind. Neue einfache Worte konnten sie allerdings nicht erfinden; allein die Mittel, welche die Sprache in der Beugung und Verbindung der Wörter, so wie in der Ausdehnung oder Beschränkung ihrer Bedeutung bot, diese Mittel im weitesten Umfange auszunutzen, mussten vor Allem die Dichter sich getrieben fühlen. So erhielten sie dem Volke eine Menge bildlicher Worte, kräftiger Beugungen, welche das verflachende, reale Leben zu verlieren in Gefahr stand; so dehnten sie die Biegungsfähigkeit, die Verbindungsformen der Wörter weit über den Bedarf der Wirklichkeit aus und gaben der Sprache eine Bildsamkeit, zu welcher der reale Bedarf nie geführt haben würde. In diesem, aber auch in kei-

nem andern Sinne können die Dichter als die Bildner der Sprache angesehen werden.

26. Trotz dieser Mittel und trotz der Gewandtheit des Dichters bleibt indess vieles durch Worte nicht mittheilbar. Dahin gehören vor allem die bildlichen Reste (S. 6), welche in Hinzutritt zu dem Begriffe den einzelnen bestimmten Gegenstand ausmachen. Alles Einzelne ist in Wahrheit, abgesehen von Einzelnamen, unsagbar. Ebendahin gehört auch vieles von der nähern und letzten Bestimmtheit sinnlicher und geistiger Eigenschaften. So wie die Grösse des Dichters sich darin zeigt, dass er mit der Sprache mehr schildern kann, als Andere, so zeigt sie sich auch darin, dass er das wirklich Unsagbare zu schildern nicht unternimmt. Auch hier sind es nur mittelmässige Dichter, welche diese Mittheilung und Schilderung beginnen, aber nach einer Reihe ungenügender Verse endlich selbst eingestehen, dass der Gegenstand nicht mittheilbar sei, dass er unsagbar sei, dass keine Sprache die Mittel biete, ihn zu schildern, dass der Leser selbst sehen müsse, um die Schönheit des Mädchens, die Pracht des Kleides, die Herrlichkeit der Landschaft zu erfassen, welche der Dichter schildern möchte.

27. Nachdem hier die Schranken dargelegt worden, welche das Material dem Dichter auferlegt, sind nun auch die V o r t h e i l e zu berühren, welche dasselbe auf der andern Seite mit sich bringt. Durch die begriffliche Natur der Sprachvorstellungen, die von den obersten Trennbegriffen allmählig zu den bestimmtern und bildlichen Vorstellungen herabsteigen und für jede Stufe hierbei besondere Worte bieten, ist der Dichter in dem Vortheil, das Nebensächliche in seinen Bildern weit kürzer und einfacher behandeln zu können, als die bildenden Künstler. Der Maler und Bildhauer muss auch die Nebenpersonen mit voller Bestimmtheit in Gestalt und Farbe bieten; der Maler muss den Vordergrund und den Hintergrund ausmalen, wenn gleich er für den Inhalt ohne Interesse ist; er kann seine Gestalten nicht in der Luft schweben lassen. Nur um ein Geringes kann seine Sorgfalt und die Bestimmtheit in dem Nebensächlichen nachlassen.

28. Aber der Dichter kann das Nebensächliche unendlich leichter behandeln und jedem Gegenstand nur die Ausführung geben, die seiner Wichtigkeit entspricht; einfach dadurch, dass er die Beschreibung kürzt und statt der bildlichen Worte allgemeinere wählt. So beschreibt der Dichter wohl von dem Helden seine Gestalt, seine Rüstung, aber nicht von dem Boten, der nur eine Meldung bringt; so malt Homer wohl den Thersites ausführlich nach seiner Hässlichkeit und den Odysseus, der ihn züchtiget nach seiner gewaltigen Erscheinung; aber die um-

stehenden Krieger werden nur mit dem Wort »erzbeschirmte Achäer« abgethan.

29. Der Maler hätte auch diese mit derselben Ausführlichkeit und Bestimmtheit in sein Bild aufnehmen müssen; der Dichter braucht es nicht, weil die Sprache ihm eine reiche Abstufung von Wörtern bietet, die von dem obersten Begriff ab an Bildlichkeit allmählig zunehmen und unter denen er nach der Wichtigkeit des Gegenstandes wählen kann. Die Dichtung gleicht insofern einem Gemälde, dessen Hauptpersonen allein vollständig ausgemalt sind und in dem die weniger bedeutenden nur schattirt und die geringsten nur skizzirt sind. Die Natur des Gemäldes verbietet dem Maler diese Hülfen, während bei dem Dichter Niemand daran Anstoss nimmt.

30. Dieser Vortheil ist für den Dichter unschätzbar; dadurch ist er im Stande, in einem Gedicht von mässigem Umfange grosse Begebenheiten mit dem reichsten Inhalt getreu zu schildern. Alle Museen Europas würden die Gemälde nicht fassen können, welche erforderlich wären, um den Inhalt der Iliade vollständig zu bieten; während die dichterischen Bilder derselben in jeder Rocktasche Platz haben. In dieser Abstufung der Bildlichkeit des Materials hat der Dichter zugleich ein Mittel, das Bedeutendere stärker hervortreten zu lassen; es gleicht den Licht- und Schatteneffekten, den Vor- und Zurückstellungen des Malers.

31. Aber diese eigenthümlichen Vortheile des dichterischen Materials sind mit Gefahren verbunden; sie verleiten den Dichter leicht auf Abwege. Indem die Sprache an sich nur begriffliche Vorstellungen bietet und diese bis zu den obersten Begriffen abstuft, liegt für den Dichter die Versuchung nahe, die Bildlichkeit überhaupt zu verlassen und sich statt dessen in reinen Betrachtungen und in allgemeinen Wahrheiten zu ergehen. Wenn schon in den alten Dichtungen Spuren davon sich zeigen, so erscheinen sie doch gering gegen den masslosen Missbrauch, der in den modernen Dichtungen hiermit getrieben wird. Insbesondere sind es die Romane, welche zu einer wahren Ablagerung aller eignen Weisheit der Schriftsteller geworden sind. Seitenlange Abhandlungen über Staat, Recht, Religion, Gesellschaft, Erwerb und Kunst werden nicht allein den auftretenden Personen in den Mund gelegt, sondern der Dichter drängt sich auch unmittelbar hervor und führt seine Weisheit in eigner Person ein. Nur die verkehrte Meinung, dass die Kunst zur Verbreitung der Wahrheit bestimmt sei, kann solche Uebergriffe in das Gebiet der politischen und ästhetischen Wissenschaft erklären. Leider hat auch Göthe in seinen Romanen sich nicht davon frei gehalten.

32. Eine andre Gefahr aus der Natur des Materials droht dem Dichter dadurch, dass die Sprache nicht bloss die Worte für das Aeussere, das Sinnliche des Menschen bietet, sondern auch Worte, welche die Gefühle unmittelbar bezeichnen. Keine andere Kunst vermag dies mit ihrem Material; alle andern können die Gefühle nur mittelbar darstellen, indem sie deren sinnliche Aeusserungen in Gestalt, Geberden, Lauten und Bewegungen in ihr Bild übernehmen. In dieser Versinnlichung der Gefühle liegt gerade das Wesen des Schönen und seine Wirksamkeit auf den Beschauer. Indem aber die Sprache Mittel bietet, diesen Umweg zu vermeiden und statt der sinnlichen Aeusserungen der Gefühle diese geradezu mit ihren Worten zu nennen, treibt sie den Dichter immer an die Gränze des Schönen. Es ist so bequem, statt des Bildes das Gefühl selbst zu nennen, dass nur sein Genius den Dichter dagegen schützen kann.

33. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass auch die grössten Dichter sich an diese aus dem Begriff des Schönen fliessende Regel nicht streng gehalten haben. So beginnt die erste Romanze im Cid:

„Trauernd tief sass Don Diego,
„Wohl war keiner je so traurig,
„Gramvoll dacht' er Tag und Nächte
„Nur an seines Hauses Schmach.“

In dieser Strophe ist das Gefühl der Trauer, des Grames, der Schmach unmittelbar genannt; die äusserlichen Zeichen dieser Gefühle fehlen gänzlich, wenn man nicht das: »Tag und Nacht daran denken« dahin rechnen will. Ein Maler könnte den Inhalt dieser Strophe nicht malen; er müsste erst aus der Handlung, aus den Geberden, aus den Zügen die äussern Zeichen herbeinehmen, welche auf solchen Seelenzustand deuteten.

34. Dagegen lautet die vierte Strophe dieser Romanze;

„Sonder Schlaf und sonder Speise
„Schläget er die Augen nieder,
„Tritt nicht über seine Schwelle,
„Spricht mit seinen Freunden nicht.“

Hier sind im Gegensatz zur ersten Strophe die Gefühle nicht unmittelbar genannt, sondern durch Handlungen und Unterlassungen bezeichnet, welche aus ihnen abfliessen. Gerade dadurch ist diese Strophe wirksamer, ergreifender und malerischer als die erste. Ein anderes Beispiel bieten die »Perser« von Aeschylos. Der ganze letzte Akt von dem Auftreten des Xerxes ab, enthält keine Handlung, sondern neben der Erzählung früherer Ereignisse nur ein immer wiederkehrendes Klage- und Jammer-Geschrei des Chors und des Xerxes; also

eine unmittelbare Nennung des Schmerzes statt seiner Schilderung. Diese Form ist für den Leser unerträglich und sie würde die Schönheit der Dichtung ganz aufheben, wenn nicht dieses Jammern bei der Aufführung in dem Tanz und Gesang des Chors nach Art unserer Opern, wenigstens einen plastisch- und musikalisch-sinnlichen Ausdruck erhalten hätte. Aus demselben Grunde haben die Dichter, obgleich sie Schönes schaffen, doch kein Wort mehr zu meiden, als das Wort: »schön.« Sie sollen die Schönheit darstellen, aber nicht nennen.

35. Trotzdem hält keine Dichtung sich streng an diese Regel, wonach die Gefühle nur zu beschreiben, aber nicht zu nennen sind. Auch Homer sagt:

„Zürnenden Herzens entstieg er (Apoll) dem Scheitel des hohen Olympos
„Auf den Schultern den Bogen und sicher verschlossen den Köcher;
„Und an des Zürnenden Schulter erklangen die Pfeile, so wie sich
„Fortbewegte der Gott; er wandelte aber der Nacht gleich."

Auch Göthe lässt im Tasso die Prinzessin sagen:

„Du siehst mich lächelnd an, Eleonore,
„Und siehst dich selber an und lächelst wieder.
„Was hast du? Lass es eine Freundin wissen!
„Du scheinst bedenklich; doch du scheinst vergnügt!"

Was diese grossen Dichter sich gestatten, ist natürlich in ausgedehnterem Maasse bei den geringern zu finden.

36. Näher betrachtet sind es zwei Gründe, welche die Dichter zu dieser Abweichung führen; die Deutlichkeit der Dichtung und die Abkürzung derselben. Indem dem Material des Dichters die volle Bestimmtheit und Sinnlichkeit abgeht, sind ihm damit die feinern sinnlichen Mittel zur Darstellung der Gefühle entzogen. Er kann die Mienen und Geberden nicht mit der Bestimmtheit bieten, wie der Maler; soll also das dichterische Bild nicht undeutlich bleiben oder zu einer lästigen Breite anschwellen, so muss es dem Dichter gestattet sein, das Gefühl als den Inhalt seines Bildes unmittelbar zu nennen und zur Verdeutlichung jenes hinzuzufügen. Aber der grosse Dichter enthält sich deshalb nicht der Schilderung des Aeusserlichen, sie bleibt ihm die Hauptsache; er giebt nur zur Vollendung der Deutlichkeit den Namen des Gefühls hinzu. So bieten Homer und Göthe in den obigen Stellen eine höchst malerische Schilderung des Aeusserlichen, in dem das Gefühl sich kennbar macht und nur ergänzend sind die Namen der Gefühle beigefügt.

37. In andern Fällen ist es die Kürze allein, welche zu dieser Aushülfe nöthigt; wie diese ja auch den Dichter zur Benutzung der höhern begrifflichen Vorstellungen führt. Wo es sich um Gefühle von

Nebenpersonen handelt, kann der Dichter nicht mit gleicher Bildlichkeit diese Gefühle behandeln, ohne in eine unerträgliche Weitschweifigkeit zu gerathen. So begnügt sich Homer von der Briseis zu sagen, als sie auf Befehl Agamemnons aus dem Zelt des Achilleus fortgeführt wird: »Ungern wandelte mit das Mädchen«; dagegen fährt er fort:

„Aber Achilleus
„Liess nun weinend sich nieder am Strande
„Fern von den Freunden und sah auf's unermessliche Meer hin,
„Hielt die Arme gebreitet und flehte zur theuren Mutter.“

Hier hat Homer den Schmerz des Achilles durchaus gegenständlich malerisch, ohne Nennung des Gefühles geschildert; dagegen wird das Gefühl des Mädchens, deren Person in den Ereignissen verschwindet, kurz und unmittelbar mit »Ungern« bezeichnet; obgleich Homer, wenn er gewollt hätte, ein ebenso malerisches Bild von diesem »Ungern« hätte bieten können.

38. Eine andere Gefahr, in welche die begriffliche Natur der Sprachvorstellungen den Dichter verwickelt, ist, dass er die Gefühle selbst zu dem Gegenstand seiner Betrachtungen machen kann. Bei solchem Verfahren bilden zwar die Gefühle, wie bei dem wahrhaft Schönen, den Gegenstand; aber der Dichter behandelt sie nicht mehr dichterisch, sondern zersetzend, wissenschaftlich trennend. Anstatt das volle Gefühl in seinen vollen sinnlichen Aeusserungen und Handlungen zu bieten, stellt er letztere zurück und zerlegt das Gefühl in seine Bestandtheile und beobachet seine Zuckungen, wie bei einer Vivisektion. Er schildert die Gefühle nicht nach ihren sinnlichen Wirkungen, sondern sie werden von ihm gleichsam isolirt, aus ihrer Verbindung mit dem Körperlichen herausgeschnitten, in dieser Absonderung auf das Sezirbrett gebracht und zum Gegenstand der Beschreibung genommen. Da nun diese Gefühle, als rein seelische Zustände in dieser Absonderung von den Aesserungen wenig Stoff für ihre Beschreibung bieten, so muss solche Schilderung nothwendig in das Nebelhafte oder Gesuchte gerathen und der Leser fühlt sich aus dem klaren gegenständlichen Gebiete des Schönen in eine Geisterwelt versetzt, wo trotz aller Versuche, die Gefühle unmittelbar zu erfassen und dem Leser zu bieten, alles in das Unklare, Unnatürliche und Gezierte verläuft.

39. Es sind dies die sentimentalen Dichtungen. Anstatt das Gefühl nach seinen Aeusserungen, nach seinen Thaten, zu denen es treibt, zu schildern, wird es unmittelbar beobachtet und mit peinlicher Genauigkeit jede Falte des Herzens durchsucht. Die »Bekennt-

»nisse einer schönen Seele« in Wilhelm Meister sind ein Beispiel hierzu; das Tagebuch der Irma in Auerbach's »Auf der Höhe« ein anderes, was jenes an Sentimentalität noch weit überbietet. Mittelmässige Dichter haben mit dieser Gattung ganze Bibliotheken gefüllt. In einzelnen Epochen war diese Manier die herrschende; man glaubte damit in das innerste Heiligthum der Poesie eingedrungen zu sein.

40. Gewöhnlich sucht man das Sentimentale in dem Ueberwiegen des Gefühlvollen; allein die Gefühle bleiben in jeder wahren Dichtung der Inhalt, der Kern, der das Ganze trägt; jede Dichtung muss seelenvoll oder gefühlvoll sein. Aber die wahre Dichtung spricht nicht von diesen Gefühlen, sondern zeigt den Menschen, wie er, von diesen Gefühlen erfüllt, in seinem Wesen, seinen Manieren, seinem Handeln sie zum Ausdruck bringt. Diese Form verlangt die Natur des Schönen. Die sentimentale Dichtung lässt aber dieses Handeln diese sinnlichen Aeusserungen der Gefühle bei Seite; sie meint durch diese Schale nur an der Erkenntniss des Kernes gehindert zu sein; sie wirft sie hinweg und bringt die Gefühle unmittelbar auf den Sezirtisch; ein Verfahren, was ebenso peinlich für den Zuschauer ist, wie die Sektion einer Leiche.

41. Schiller hat eine Abhandlung über »naive und sentimentalische Dichtung« geschrieben. Er glaubte durch diese zwei Arten das ganze Gebiet der Poesie erschöpft zu haben. Allein dies ist ebenso, als wenn man das Gebiet der Gerechtigkeit in das Gerechte und in das Ungerechte eintheilen wollte. Die sentimentale Dichtung ist keine wahre Dichtung mehr; sie ist ein Missbrauch und eine falsche Auffassung des Schönen. Schiller giebt allerdings der sentimentalen Dichtung eine andere Bedeutung. Die naive Dichtung soll nach ihm die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen sein; die sentimentale aber die Darstellung des Ideals enthalten. Die moderne Kultur soll jene Einheit, jene Harmonie des Lebens, wie sie der reine Naturmensch darbietet, zerstört haben; jetzt könne der Kulturmensch nur nach Wiedererlangung dieser Einheit streben, als nach einem Idealen. Diese Auffassung Schiller's ist indess irrig; jede Zeit ist der wahre Ausdruck des in ihr herrschenden Geistes und deshalb hat die Kunst in jeder Epoche an dem seelenvollen Realen ihrer Zeit das Urbild, dem sie zu folgen hat. Ihr Wesen bleibt ewig die bildliche Darstellung des Seelischen, nach seinen Verknüpfungen mit dem Aeusserlichen, wie sie das seelenvolle Reale bietet. Dies hat die Kunst zu idealisiren; aber diese Idealisirung führt nicht zur sentimentalen Dichtung, sondern nur zur Befreiung von dem Seelenlosen

und Störenden. Auch die naive Dichtung ist nicht reines Abbild, sondern giebt ihr Reales idealisirt.

42. Zu den bisher dargelegten Vortheilen, welche dem Dichter aus seinem Materiale entspringen, tritt noch ein weiterer, der in seiner Bedeutung alle früheren überragt. Die Sprache macht es dem Dichter möglich, auch die Gedanken, die Reden, die Gespräche, so wie das Begehren, das Wollen und die Entschlüsse als Elemente für sein Bild zu benutzen. Keine andere Kunst vermag dies; nur die Sprache bietet das Mittel dazu. Indem die Gedanken und Begehren und ihr unmittelbarer Ausdruck durch die Worte die nächsten Wirkungen der Gefühle sind; indem bei diesen Aeusserungen und bei der freien Beweglichkeit des Denkens und Wollens das Gefühl keine hemmenden Schranken wie bei dem Körperlichen zu überwinden hat, sind keine andern Elemente so wie diese geeignet, ein treues Bild der Gefühle zu bieten.

43. Es liegt nahe, dieses Denken und dieses Wollen wegen ihrer Geistigkeit den Gefühlen gleichzustellen und mit zu dem Inhalte des Schönen zu rechnen; so dass nur das Körperliche als bildliches Element für die sinnliche Darstellung des Inhaltes bliebe. Bei den übrigen Künsten würde dieser Fehlgriff nicht schaden, da ihr Material nur die Darstellung von Sinnlichem gestattet; allein für die Dichtkunst würde damit eine grosse Verwirrung entstehen. Die Gedanken, die Worte haben durchaus für das Schöne nicht die gleiche Bedeutung, wie die Gefühle, sie gehören nicht zu dem Inhalt, sondern nur zur Form des Schönen. So haben die platonischen Dialoge wohl vortreffliche, erhabene Gedanken und eine musterhafte Darstellung derselben durch die Sprache, dennoch sind sie kein Kunstschönes, keine Dichtung. Die Wissenschaft, die Philosophie bietet die höchsten, die reinsten Gedanken in den treffendsten Ausdrücken; allein sie ist dennoch keine Poesie. Auch im täglichen Leben kommen eine Menge von Begehrungen, von Entschlüssen vor, welche mit den Gefühlen nur in entferntem Zusammenhange stehen und deshalb giebt ihre Schilderung kein Schönes.

44. Erst wenn die Gedanken, die Ueberlegungen, die Reden, die Gespräche, die Berathungen, die Entschlüsse als Ausdruck der in den betheiligten Personen herrschenden Gefühle auftreten, erst dann erhalten sie eine Bedeutung, erst dann werden sie zu Elementen des Seelenvollen und fähig, den Stoff für die Dichtung zu bieten. Nur deshalb folgt der Zuschauer den Monologen des Hamlet, des Faust, des Wallenstein mit inniger Theilnahme. Es ist nicht die wissenschaftliche Wahrheit der darin ausgesprochenen Gedanken, welche ihn fesselt; diese Wahrheit würde sein Gefühl nicht erregen, ja sie würde

ihn eher anreizen, die mancherlei Blössen dieser Monologe aufzudecken. Aber weil diese Reden sich nicht als Vorlesungen, sondern als der unmittelbare Ausdruck der in dem Innern wühlenden Gefühle bieten, fesseln sie und werden zu einem Schönen.

45. Dasselbe gilt für den Dialog, mag er friedlich oder im Streit geführt werden. Man lese den Streit Agamemnon's mit Achilleus in der Iliade; man lese die Dramen der alten und neuen grossen Dichter; überall wird der Dialog sich nur als Ausdruck der in den Sprechenden wogenden Gefühle geben. Selbst Ueberlegungen und Berathungen über Ausführung eines Planes in diesen Dichtungen werden von den Gefühlen getragen und lassen an den Vorschlägen und Reden des Einzelnen die Besonderheit seines Charakters erkennen. Indem die philosophischen Dialoge Plato's jede Gefühlserregung absichtlich fern halten, indem hier die Sprechenden kalt, nur von dem Streben nach Wahrheit erfüllt sind, und ihre Individualität nicht vortritt, sind diese Dialoge, trotz ihrer tiefen Gedanken und ihrer vollkommnen Form doch keine Poesie; dagegen ist die Unterredung des Mephistopheles mit dem Schüler in Faust, obgleich sie ihrem Inhalt nach auch nur Betrachtungen enthält, dennoch Poesie; denn sie wird von den Gefühlen der Sprechenden getragen; der Schüler ist von Heimweh und naivem Wissensdurst erfüllt und dem Mephistopheles ist es nicht um die Wahrheit, sondern um seine teuflischen Zwecke zu thun.

46. Bei der innigen Verbindung zwischen dem Gefühl und dem Denken und Wollen, als seinen nächsten Aeusserungen, bei der reichen Mannichfaltigkeit und freien Beweglichkeit dieser Elemente, erklärt es sich, dass sie in der Dichtung die Oberhand über alle andern erlangt haben; dass das äussere Geschehen in allen Arten der Dichtung gegen das Denken, Wollen und Reden der Personen völlig in den Hintergrund tritt. So besteht der erste Gesang der Iliade beinah nur aus dem Streit-Gespräch zwischen Agamemnon und Achilleus, aus dem Gespräch zwischen Achilleus und seiner Mutter und aus den Göttergesprächen im Olympos. Das körperliche Geschehen wird nur mit wenig Worten dazwischen eingefügt.

47. In noch höherem Maasse gilt dies für das Drama. Das darin vorkommende körperliche Handeln geht schnell vorüber und bildet den kleinsten Theil des Stoffes; man sieht wohl einen Zweikampf, einen Mord, allenfalls auch das Stück einer Schlacht; aber dies Alles bleibt ein dürftiger Rahmen, der seine Ausfüllung erst durch die Monologe und Dialoge der auftretenden Personen erhält. Denken, Wollen, Reden sind beinah die alleinigen Elemente des Dramas; selbst von dem natürlichen Geschehen, von Feuer- und Wassersnoth, von Mär-

schen und Schlachten wird das Meiste nur in Form von Reden oder Berichten der Herolde und Boten gegeben. Im Tasso von Göthe geschieht von körperlichen Handlungen so gut wie gar nichts und dennoch! welcher Reichthum und welche Feinheit der Empfindungen wird durch die blosse Rede in diesem Drama dargestellt! Die lyrische Dichtung benutzt zwar die sinnliche Umgebung, das Seelenvolle der Natur in stärkerem Maasse; aber auch hier drängt sich bald das Denken und Sprechen ein; denn nur in diesen Elementen kann das Innere des Menschen am reinsten sich offenbaren.

48. Weil die Gedanken und Reden nur dann ein Element des Schönen sind, wenn sie als Ausfluss der Gefühle hervortreten, so ergiebt sich die weitere Folge, dass diese Reden in bildlichen Ausdrücken sich halten und bewegen, und von aller wissenschaftlichen, rein betrachtenden und begrifflichen Auffassung der Dinge sich fern halten müssen. Selbst philosophische Geister, wie Hamlet, Jacques, Faust machen hierin keine Ausnahme; wenn auch ihr ganzes Denken in höhern Gebieten sich bewegt, so dringt doch in ihren Reden überall der bildliche Ausdruck dieser Gedanken hervor, weil sie in der Dichtung nicht ihren wissenschaftlichen Forschungen obliegen, sondern von ihren Gefühlen auf- und abgetrieben werden. Dieser bildliche Ausdruck ist jedem stärkern Gefühl unentbehrlich; jeder Affekt und jede Leidenschaft spricht nur in sinnlichen, der Wirklichkeit nahe stehenden Auffassungen; die höhern Begriffe widerstehen dem lebhaften Gefühl. Deshalb werden die Personen in den Dramen und epischen Dichtungen gleichsam selbst zu Dichtern. Es sind nur Bilder, in denen sie ihre Gedanken, ihre Entschlüsse kleiden; alles wird in sinnlicher Klarheit und Vereinzelung von ihnen hingestellt, denn das Gefühl lebt nur im Einzelnen, in sinnlicher Umgebung. Schiller ist ein Meister in dieser bildlichen Einkleidung der Dialoge, während die Dramen der Alten, selbst die Antigone des Sophokles im Dialog noch mit abstrakten Gedanken und Betrachtungen überladen sind.

49. Es tritt nun die letzte Frage hervor, die Frage nach der Art der sinnlichen Erscheinung des dichterischen Bildes. Jedes Schöne muss in seinem Bilde erscheinen. Bei allen andern Künsten ist diese Erscheinung durch die sinnliche Wahrnehmbarkeit ihres Materials von selbst gegeben. In der Dichtkunst ist dagegen das Material, die bildliche Vorstellung, nicht sinnlich wahrnehmbar; weder der Laut, noch das Schriftzeichen der Worte gehört zu dem dichterischen Bilde. Diese Eigenthümlichkeit der Dichtkunst bildet zugleich ihre Schwäche und ihre Stärke, wie gezeigt worden. Dennoch fehlt der Dichtung nicht die Sinnlichkeit, insofern man nur bei derselben den

Stoff von der Form trennt. So wie Sein und Wissen im Inhalt oder Stoff sich gleich und nur in der Form unterschieden sind, so ist auch das Bild des Dichters seinem Inhalte nach ebenso sinnlich, wie das des Malers und nur durch die Form von ihm verschieden. Der sinnliche Stoff des Gemäldes wird wahrgenommen; der der Dichtung ist der gleiche, er wird aber nur vorgestellt. Das Sinnliche ist also seinem Stoffe nach in beiden Künsten gleich vorhanden; nur die Form und Wissensart macht den Unterschied, ein Unterschied, der von keiner wesentlichen Bedeutung ist. Die bildliche Vorstellung kommt bei grosser Stärke der Wahrnehmung sehr nahe und umgekehrt geht die Wahrnehmung mit dem Verschwinden der Sache in die bildliche Vorstellung über. So erklärt es sich, weshalb dieser, nur die Wissensart betreffende Unterschied von dem Menschen wenig beachtet wird und für seine idealen Gefühle ohne Bedeutung bleibt. Wenn nun auch der Dichter vorzugsweise das im Reden sich äussernde Denken und Wollen zur Darstellung der Gefühle benutzt, so bleibt doch selbst dies Reden innerhalb der Bildlichkeit; die Personen der Dichtung sprechen nur in Bildern, wie der Dichter selbst. Daher kommt es, dass, je besser die Dichtung ist, um so leichter ihre Bilder zu malen sind und dass der Roman und das Epos mit geringen Veränderungen in die Form eines sinnlich darstellbaren Drama's sich umwandeln lassen.

50. Je entschiedener in der bisherigen Darstellung alles rein sinnliche Material von der Dichtung ausgeschlossen worden ist, um so offener kann nun anerkannt werden, dass in den gesprochenen Worten der Dichtung allerdings ein solches sinnliches und zwar tönendes Material enthalten ist, was aber nicht der Dichtkunst angehört, sondern musikalischer Natur ist und sich mit dem dichterischen Bilde nur verbindet. Bei der Aufführung eines Drama's treten zu diesen musikalischen Elementen noch die plastischen der Pantomime hinzu. Dass jene tönenden Elemente der Sprache nicht zu dem dichterischen Bilde gehören, erhellt schon daraus, dass die Dichtung ihre Schönheit nicht verliert, wenn sie anstatt gehört, gelesen wird. Wenn die Wirkung bei dem Vorlesen und bei der Aufführung sich steigert, so liegt dies nicht in der Steigerung des dichterischen Bildes, sondern in der Verstärkung desselben durch Hinzutritt musikalischer und plastischer Elemente.

51. Indem die Sprache alle Elemente der Musik, den Ton, das Zeitmaass und den Rhythmus in sich trägt und indem die Dichtung in Zeiten begann, wo die schriftliche Mittheilung noch fehlte, war es natürlich, dass die Dichter diese, mit ihrem Material eng verbundenen

musikalischen Elemente zur Steigerung der Schönheit ihrer Dichtungen benutzten. Indem schon jeder reale Affekt nicht blos in dem dichterischen, sondern auch in dem musikalischen Theil der Sprache seinen Ausdruck hat, indem schon die Höhe, die Schnelligkeit, der Akzent des Sprechenden, abgesehen von der Bedeutung der Worte, seine Gefühle erkennen lässt, konnte auch der Dichter sich der Benutzung beider so eng mit einander verbundenen Elemente nicht entziehen.

52. In Folge dessen haben die Dichter die gebundene Rede, die Versmaasse und die Reime gebildet, welche einen ebenso kunstvollen Rahmen für die gesprochene Rede bilden, wie die Formen des Generalbasses für die Melodien der Musik. In den antiken Versmaassen ist mehr das Element des Zeitmaasses und des Akzentes, in dem modernen Reime mehr das Element des Tones hervorgehoben. Die alten Sprachen unterschieden zwischen Akzent und Länge der Sylben und erreichten damit eine Mannichfaltigkeit des Versbaues, welcher den modernen Sprachen, namentlich den germanischen unmöglich ist, weil hier Länge und Akzent zusammenfallen und deren Trennung im Sprechen den Menschen jetzt zu schwer wird.

53. Diese verschiedenen Versmaasse hatten einen deutlich erkennbaren Zusammenhang mit besonderen Stimmungen; schon Aristoteles hat diese Verbindung dargelegt. Im Fortgang der Kunst ist dieser Zusammenhang durch starke Idealisirung der Formen, wie bei der wirklichen Musik, geschwächt worden und die Verskunst ist ebenso wie die gelehrte Musik, theilweise in das rein Formschöne und selbst in das Gekünstelte gerathen. Von Zeit zu Zeit hat sich dagegen eine Reaktion erhoben, welche zu dem Natürlichen zurücktrieb; ja man hat zu Zeiten, wie in Göthe's und Schiller's Jugend, den Vers als ein Unnatürliches verworfen und nur die ungebundene Rede als die wahre Form für die Darstellung des dichterischen Bildes zugelassen.

54. Allein wenn auch die musikalischen Elemente in der prosaischen Rede nicht völlig fehlen, so führte doch ihre grosse Bedeutung für das dichterische Bild bald zu ihrer stärkern Benutzung d. h. zu den Versmaassen zurück. Carrière hat die Natur und Bedeutung der Metrik, der antiken und modernen Versmaasse in seiner Aesthetik sehr treffend und umständlich dargestellt und es wird gestattet sein, hier darauf zu verweisen. Die meisten Systeme stellen den Satz auf, dass das dichterische Bild nur in gebundener Rede seinen vollen Ausdruck erhalten könne. Allein da die Schönheit des Verses als solchen, nicht auf dichterischen, sondern auf musikalischen Elementen beruht, so stellt die Dichtung in gebundener Rede nur eine Verbindung zweier Künste dar und das Musikalische ist kein der Dichtung angehörendes

Element; sein Zutritt oder Mangel trifft mithin niemals das dichterische Bild. Wenn Vischer die Sprache nur als Vehikel des dichterischen Bildes gelten lassen will, so ist dies schon für die in ihr enthaltenen Vorstellungen nicht richtig; aber für die gesprochene Dichtung ist diese Auffassung auch deshalb falsch, weil sie die musikalischen Elemente der Sprache übersieht.

55. In der Regel ist die Begabung zum Dichter auch mit der zur leichten Versbildung vereint; allein nicht umgekehrt enthält das Talent zu letzterer auch immer die dichterische Anlage. Es giebt deshalb viele Personen, die zwar gute Verse in musikalischer Hinsicht machen können, aber nicht in dichterischer Beziehung. Obgleich sich die Verskünstler davon nicht überzeugen wollen, so lehrt doch dieser Unterschied ebenfalls, dass die Verskunst einer andern Kunst, als der Dichtung angehört. Jede Verbindung zweier Künste zu einem Kunstwerk enthält aber, wie später gezeigt werden wird, eine Hemmung für die Mittel jeder einzelnen. Dies gilt selbst für die natürlichste und innigste Verbindung, wie sie zwischen Dichtung und Versbau besteht. Selbst grosse Dichter können diese Verbindung oft nur auf Kosten des einen oder des andern durchführen, wie die Kritik leicht zeigen kann. Nur die grosse Steigerung der Wirkung, welche die Dichtung durch diese musikalische Hülfe erhält, lässt den Hörer gern diese kleinen Einbussen ertragen, ja meist nicht bemerken.

56. Indem die Schriftsprache nicht unmittelbar die Vorstellung, sondern zunächst nur den tönenden Laut der Worte in das Gedächtniss ruft und erst mittelbar jene, so ist auch das stille Lesen von Dichtungen in gebundener Rede nicht ganz ohne musikalischen Genuss, ähnlich wie der Virtuose auch schon durch das Lesen der Noten einen musikalischen Genuss sich verschafft. Im Vergleich mit dem Zwange, welchen der Vers der freien Gestaltung des dichterischen Bildes auflegt, erscheint indess dieser Anklang an das Musikalisch-Schöne dem Leser zu schwach und keine genügende Entschädigung. Eine Zeit, in der die Mittheilung der Dichtungen durch Sprechen sich auf das Drama beschränkt, im Uebrigen aber durch Lesen erfolgt, wie gegenwärtig, musste deshalb die Dichtung in ungebundener Rede vorziehen und es erklärt sich, wie der Roman in Prosa zu der Hauptgattung der modernen Dichtung sich hat erheben können.

57. Die Uebersetzung der Dichtungen aus einer Sprache in die andre hat selbst bei der Verwandtschaft beider Sprachen unübersteigliche Schwierigkeiten; ja sie ist unmöglich, wenn das dichterische Bild unverändert und unvermindert in seiner dichterischen und musikalischen Schönheit übergehen soll. Nicht allein die Bedeutung der

Worte, ihre Beugung und Verbindung ist in jeder Sprache eine andre und erweckt Nebenbeziehungen oder Undeutlichkeiten, die in der Ursprache fehlen, sondern vor Allem ist auch der musikalische Theil ein durchaus andrer und deshalb diese Aufgabe im strengen Sinne nicht zu lösen. Selbst die beste Uebersetzung giebt nur ein annäherndes Bild von dem Original. Die volle Wirkung des Originals ist aber von der völligen Kenntniss und Herrschaft über dessen Sprache bedingt; da diese ausser den Eingebornen nur Wenige besitzen, so gewährt die Uebersetzung allen denen einen höhern Genuss, welchen diese volle Kenntniss der Ursprache abgeht, obgleich die Eitelkeit oft hindert, dies einzugestehen.

C. Die Begründung der Bildlichkeit.

1. Nachdem die Bildlichkeit des Schönen nach ihrem Begriff und ihrer Besonderung dargelegt worden, kann erst jetzt auf die allgemeine Frage zurückgegangen werden, wie es möglich ist, dass überhaupt ein Gefühl der Seele durch sinnliche und körperliche Elemente dargestellt werden könne? Körperliches und Seelisches sind die stärksten Gegensätze, welche im Sein bestehen, und da gleiche Elemente in beiden nicht vorhanden sind, so scheint auch die Abbildung des einen durch das andre unmöglich. Reden und Gespräche, als Offenbarung des Denkens und Wollens, wie sie die Dichtkunst als Elemente benutzt, stehen zwar den Gefühlen näher, als das rein Körperliche; allein immer bleibt der Unterschied so gross, dass jene Frage eine allgemeine Bedeutung hat.

2. Es ist unzweifelhaft, dass wegen dieses Unterschiedes das Schöne kein unmittelbares Abbild der Gefühle sein kann; es fehlen dazu die gleichen Elemente in beiden. Das Schöne ist deshalb im Vorgehenden nur als das Bild eines von Gefühlen erfüllten Realen definirt worden. Das Bild im Schönen ist im strengen Sinne nicht das Bild realer Gefühle, sondern eines sinnlich wahrnehmbaren Realen, welches die Gefühle nur in sich trägt. Im Widerspruch damit wird von der Schule Hegel's die äussere Erscheinung des Realen schon als das Bild der in ihm enthaltenen Idee erklärt. So sagt Vischer (I, 93): »Die Idee soll erscheinen als vollkommen verwirklicht in »einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes »Wesen ist; dies Wesen heist Bild.« Hier ist dem Worte: Bild eine, von der gewöhnlichen völlig abweichende Bedeutung gegeben.

3. Man könnte dies hingehen lassen, wenn damit die Antwort auf die gestellte Frage nach der Darstellbarkeit des Seelischen gegeben wäre. Allein dies ist nicht der Fall; vielmehr wird diese Antwort anderweit und zwar durch die Einheit der Idee und der Erscheinung so leichthin gegeben, als wenn hier gar keine Schwierigkeit bestände. So sagt Hegel (X. A. 197): »Die Idee hat ihre eigne Macht »und Lebendigkeit, durch die sie sich selbst zum äussern Dasein ent»faltet. Das Aeusserliche ist selbst das reale Dasein des Geistes, zu »dem er sich ausbreitet und damit zugleich in sich selbst zurückkehrt »und bei sich ist.«

4. Aehnlich sagt Schelling: »Im Kunstwerk soll die Seele »sammt dem Leibe zumal, und wie mit einem Hauche geschaffen »sein.« Auch Solger (Erwin II, 49) sagt: »In dem wahren Kunst»werk ist das äussere Ding ganz in Eins aufgegangen mit dem Licht »des innern Wesens, so dass dieses in keinem einzelnen Theile des»selben, auch nicht einmal in seinem Innern allein gefunden wird, »sondern ebenso gut in seiner ganzen Oberfläche, und man recht wohl »sagen könnte, das Geschäft des Künstlers ist, das Innere der Dinge »zu dem Aeussern zu machen.« Dieser Gedanke ist treffend, nur löset er die Frage nicht, wie der Künstler dies vermag, bei dem unendlichen Unterschied des Innern, Geistigen, von dem Aeussern, Körperlichen. Auch Vischer sagt (I, 111): »Die Kunst muss lernen, »wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden, wie er den »Theilen und Materie eine solche Lage giebt, durch welche er selbst, »als ihre wesentliche Einheit sichtbar werden kann.« Auch hier fehlt die Antwort, wie die Kunst dies zu lernen habe.

5. Vischer meint sogar, die »wesentliche Einheit von Begriff »und Aeusserem werde durch diese Wirksamkeit jenes sichtbar;« allein da man den Begriff nicht sehen oder hören kann, so ist auch dies keine Lösung. Auch Carrière hat für diese Frage keine andre Antwort, als dieselbe Phrase von der Einheit der Idee und ihrer Erscheinung. Dennoch kommt Vischer bei dem weitern Fortgange der wahren Antwort näher als Andre, indem er fordert: »dass die Kunst »den ursachlichen Zusammenhang zwischen beiden kennen lernen »solle.« Diese ursachliche Verknüpfung des Sinnlichen mit den Gefühlen ist nämlich der Schlüssel zur Lösung. Durch sie allein wird es möglich, mittelst des einen auf das andre zu führen, und bei steigender Geläufigkeit und Vertrautheit mit den Verknüpfungen beider, das Innere durch das Aeussere sofort zu erkennen.

6. Es sind deshalb jene Phrasen von der Identität, von der Einheit der Idee und ihrer Realität oder Erscheinung bei Seite zu

werfen; es ist offen anzuerkennen, dass weder eine Identität noch eine Gleichheit zwischen dem Inhalt und der Form des Schönen besteht und dass die Möglichkeit der Darstellung des einen durch das andre nur auf der ursachlichen Verknüpfung beider innerhalb des Seelenvollen der realen Welt beruht. Nur weil in der realen Welt die Schmerzen Thränen fliessen machen, weil die Freude zum Lachen treibt, weil der Schreck erblassen, die Schaam erröthen, die Erwartung die Augen öffnen, die Schwermuth die Augen senken, die Sorge die Stirne falten und der Zorn die Züge verzerren macht, und zwar weil dies regelmässig geschieht, nur deshalb werden diese sichtbaren Bestimmungen zu einer Darstellung der sie erregenden Gefühle. Hier ist von keiner Einheit, von keiner Identität zu sprechen; der Unterschied beider ist vielmehr so gross, als nur möglich; lediglich die ursachliche und regelmässige Verknüpfung macht das eine zum Zeichen des andern.

7. Aber diese regelmässige Verknüpfung reicht für sich nicht aus; es muss auch die Kenntniss derselben bei dem Beschauer des Schönen hinzukommen. Diese Kenntniss ist dem Menschen nicht angeboren, sie ist keine von selbst sich vollziehende dialektische Entwicklung, sondern das Ergebniss eigner Wahrnehmungen und Beobachtungen, die sich durch das ganze Leben fortsetzen. Es ist sehr oberflächlich, wenn Hegel es bei der blossen Erzeugung des Aeussern durch die Idee bewenden lässt; so wenig wie schon der Vater gekannt ist, wenn man nur den Sohn sieht, so wenig reicht das Aeussere, selbst wenn es aus dem Innern hervorginge, zu, um dieses letztere zu erkennen; vielmehr muss das Seelische schon zuvor, für sich, gekannt sein und ebenso seine Verknüpfung mit dem Aeussern.

8. Das Verständniss und die Wirkung alles Schönen beruht deshalb bei jedem Beschauer vor Allem auf der Kenntniss der Gefühle der menschlichen Seele. Die Kenntniss ihrer äussern Zeichen allein reicht nicht zu. Jene Kenntniss kann aber, da fremde Seelen nicht wahrgenommen werden können, nur aus der Wahrnehmung der eignen Gefühle erlangt werden. Dem jungen Mädchen bleiben deshalb alle Bilder der Liebe unverständlich, ehe sie nicht selbst geliebt hat und von der Gespensterfurcht hat der Gebildete keinen Begriff, wenn er sie als Kind nicht selbst empfunden hat. Dies gilt von allen Gefühlen, und selbst die Kenntniss der elementaren Gefühle reicht nicht hin, um die Zustände zu erkennen, in denen mehrere Gefühle sich mischen oder bedrängen, wenn nicht ähnliche Zustände bereits selbst erlebt worden sind.

9. Indem somit alle Wirksamkeit des Schönen zunächst auf der eignen innern Erfahrung des Beschauers ruht, erhellt, dass die Wir-

kung des Schönen bei dem Knaben eine andre sein muss, als bei dem Manne, eine andre bei dem Gebildeten mit entwickelter Individualität, als bei dem rohen, auf einfache Gefühle beschränkten Menschen. Selbst der Unterschied der Geschlechter wird sich hierbei geltend machen; wenn auch die Frau und der Mann in dem Lobe eines Schönen übereinstimmen, ist damit nicht entschieden, dass die Wirkung auf beide die gleiche ist.

10. Erst wenn die Gefühle für sich, in dem eignen Innern erkannt worden sind, kann dann die Kenntniss ihrer Verknüpfung mit dem Aeussern hinzutreten. Auch hier sind der eigne Körper, die eignen Mienen und Bewegungen, die eignen Handlungen der nächste Anhalt für diese Kenntniss; wenn indess die Arten der Gefühle an sich gekannt sind, so können diese Verknüpfungen auch durch Mittheilung andrer gewonnen und die Kenntniss derselben dadurch weiter ausgedehnt werden. Ist so diese Kenntniss für das Seelenvolle des Menschen erreicht, so wird sie auf der Grundlage der Aehnlichkeit und Ursachlichkeit auch auf die Natur und auf die überirdische Welt übertragen, wie früher gezeigt worden ist.

11. In dieser ursachlichen Verknüpfung von Sinnlichem mit Seelischem und in der geläufigen Kenntniss dieser Verknüpfungen liegt also alle Möglichkeit des Schönen oder der Darstellbarkeit der Gefühle durch sinnliche, von ihnen völlig verschiedene Elemente. Wäre diese Verknüpfung und ihre Kenntniss nicht, so würde der Beschauer der Sixtinischen Madonna so gleichgültig vor derselben stehen, wie vor einem Steinblock; nur durch sie ist ihm das Bild ein bedeutendes und weiset auf einen Inhalt hin, der durch das Bild die gleichen Gefühle in idealer Form in ihm selbst erweckt und ihm den Genuss der Schönheit gewährt. Ebenso ist der Künstler nur durch diese Verknüpfungen und deren Kenntniss im Stande, ein Sinnliches zu bieten, was auf ein Seelisches weiset und damit ein Schönes zu schaffen.

12. Indem hiermit die Antwort auf die im Eingang gestellte Frage gefunden worden ist, erhellt, dass sie zugleich die Grundlage für die Gegenständlichkeit des Schönen überhaupt enthält. Indem zur Darstellung der Gefühle und zur Erzeugung des Schönen diese feste Verknüpfung des Seelischen mit dem Sinnlichen und deren allgemeine Kenntniss gehört und beides nur aus der Beobachtung der realen Natur wie des lebendigen Menschen und seines Handelns gewonnen werden kann, hat das Schöne an diesen festen Verknüpfungen, wie sie in der realen Welt bestehen, seine feste Gegenständlichkeit, die weder das Belieben des Künstlers noch des Publikums umstossen kann.

13. Will der Maler einen fröhlichen Menschen malen, so muss er die Mienen, die Geberden, die Bewegungen aufnehmen, die in dem realen Menschen mit der Fröhlichkeit verbunden sind; will der Componist die Schwermuth musikalisch darstellen, so muss er sich an die Weisen, an den Rhythmus, an die Zeitmaasse halten, in denen der schwermüthige Mensch sich äussert; will der Dichter die Verzweiflung eines erhabenen Geistes schildern, so muss er ihm die Gedanken, die Entschlüsse aussprechen lassen, wie sie die Monologe des Faust enthalten. Kein Künstler kann an diesen gegenständlichen Verbindungen von Seelischem und Sinnlichem auch nur das Leiseste ändern, ohne die Bestimmtheit oder Verständlichkeit seines Bildes zu beschädigen.

14. Hier ist der Punkt, wo der Künstler die Natur zu studiren hat; denn nur an ihr kann er diese Verbindungen kennen lernen. Sie sind zugleich von so unendlicher Mannichfaltigkeit, von so wunderbarer Feinheit, dass ihre Kenntniss niemals abgeschlossen ist, dass jeder grosse Künstler deren neue entdeckt und damit im Stande ist, in seinen Werken Originale zu geben, welche trotzdem von Jedem verstanden werden. Es ist also nichts verkehrter, als die Meinung, dass die Begründung des Schönen auf die Gefühle die Gegenständlichkeit desselben zerstöre und die Wissenschaft des Schönen unmöglich mache.

15. Zugleich erhellt nun erst die Bedeutung des Naturschönen in vollem Maasse. Während Hegel und seine Schule es nur als die unvollkommene Vorstufe zur Schönheit gelten lassen, ist es vielmehr die Grundlage aller Schönheit überhaupt; nur an ihm können diese Verknüpfungen des Seelischen mit dem Aeussern erkannt werden. Die seelenvolle Natur einschliesslich der des Menschen ist die wahre Lehrerin der Schönheit; sie öffnet dem eifrigen Künstler ihren Mantel und lässt ihn die geheimen Fäden sehen, an denen das Aeussere von dem Innern bestimmt wird und zu dem Spiegel von jenem herabsinkt; nun erst vermag der Künstler ihr zu folgen und seine Bilder mit dem Seelischen zu erfüllen, was allein sie zu einem Schönen erhebt.

16. Aus diesem Grundgesetz aller Bildlichkeit des Schönen ergeben sich weitreichende Folgen; nur aus ihm können die grossen Fragen über die Veränderlichkeit des Schönen, über den Styl, über die Verständlichkeit des Schönen, über die Unbedingtheit desselben und über die Zahl der einzelnen Künste erledigt werden. Die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Gefühlen und ihren Aeusserungen sind bis hier als feste und unveränderliche behandelt worden. Sie sind es aber nicht sämmtlich. So weit sie mit

der unveränderlichen Natur des Menschen zusammenhängen, sind sie selbst unveränderlich und dazu gehören die oben gegebenen Beispiele. Allein die äussern Verhältnisse, Klima, Verkehr, Lebensweise, Sitten machen auch hier ihren Einfluss geltend und führen allmählig zu grossen Unterschieden in dem Benehmen und den Handlungen, durch welche ein und dasselbe Gefühl ausgedrückt wird.

17. Es kann hier zunächst an die, nach Zeit und Land wechselnden Gebräuche in Bezeigung der Hochachtung, der Höflichkeit, der Gastfreundschaft erinnert werden. Ebenso an den Unterschied der Trachten, des Putzes, die sämmtlich nur demselben Gefühl des Wohlbehagens und der Eitelkeit dienen. Dasselbe gilt von den unterschiedenen Arten der nationalen Festlichkeiten und Vergnügen; die Tänze der Neger und der Europäer sind völlig verschieden und doch nur Aeusserungen derselben Lust. Eben so verschieden sind die Formen des Gottesdienstes nach den Religionen und doch sind alle nur der Ausdruck des einen Gefühls der Verehrung und Anbetung des höchsten Wesens.

18. Indem nun diese Sitten und Gebräuche ebenso, wie jene natürlichen Mienen und Geberden, als Ausdruck der Gefühle dienen, theilen sich diese Formen in zwei Klassen; die einen sind unveränderlich; die andern wechseln nach Zeit und Ort. Es bleibt zweifelhaft, ob diese letzte Klasse nicht zahlreicher ist als die erste und an Inhalt sie überwiegt. In der Plastik herrscht die erstere vor; in der Malerei schwankt schon das Verhältniss und in der Dichtung, welche wesentlich aus dem zeitlichen Benehmen und Handeln des Menschen ihre Elemente nimmt, wird die veränderliche Klasse die Oberhand haben. Selbst innerhalb der Dichtkunst treten diese Unterschiede von Neuem hervor; die erhabene Dichtung hat mehr bleibende, die komische Dichtung mehr veränderliche Elemente in ihren Bildern.

19. Der künstlerische Werth beider Klassen ist offenbar derselbe; denn alle Form ist nicht an sich, sondern nur durch ihre Beziehung auf den Inhalt schön und die Schönheit wird nur durch die Innigkeit dieser Beziehung und nicht durch die Unveränderlichkeit derselben bestimmt. Allein für die Verständlichkeit eines Schönen ist dieser Unterschied der Formen von grosser Erheblichkeit. So weit diese Verknüpfungen bestimmter Formen mit bestimmten Gefühlen veränderlicher Natur sind, ist ihre Bedeutung den Völkern andrer Länder, späterer Zeiten nicht mehr bekannt und damit das Bild auch kein Schönes mehr. Dies mag hier vorläufig genügen; die weitere Ausführung wird der Lehre vom Fortschritt des Schönen vorbehalten.

20. Die Verständlichkeit des Schönen überhaupt ist nur

die Folge von seiner Innehaltung jener Verknüpfungen zwischen Inhalt und Form, wie sie in dem seelenvollen Realen gegeben und den Mitlebenden bekannt sind. Indem man das Verständniss eines Bildes von seiner Wahrnehmung unterscheidet, ist damit anerkannt, dass das Aeussere, als das Wahrnehmbare, noch nicht die Schönheit enthält, sondern dass diese erst aus der Beziehung auf ein Inneres hervorgeht, zu welcher das Aeussere den Anlass giebt. Sieht man von der Veränderlichkeit der Verknüpfungen ab und vergleicht das einzelne Schöne überhaupt in dieser Beziehung mit einander, so erhellt, dass das Naturschöne dem Kunstschönen an Verständlichkeit nachsteht. Es wird dies nur weniger bemerkt, weil bei dem Naturschönen von Niemand die Beziehung auf ein bestimmtes Gefühl gefordert wird und jedem die Wahl der Beziehungen überlassen bleibt.

21. Innerhalb der einzelnen Künste ist das Schöne der landschaftlichen Kunst das am wenigsten verständliche; die Deutlichkeit der Beziehungen auf die Gefühle ist hier zwar im Vergleich zu dem Naturschönen schon künstlich erhöht; allein im Allgemeinen zeigt der Park noch eine ähnliche Unbestimmtheit wie das Naturschöne. Verständlicher ist schon das Schöne der Baukunst; das Haus, als ihr Reales, tritt bestimmter auf mit seinen mannichfachen Beziehungen auf die Gefühle der Lust und der Andacht. In den Werken der Plastik steigt diese Verständlichkeit, weil ihr Reales, der Mensch, seelenvoller ist, als das Haus, und weil das plastische Bild durch seine Elemente bestimmter auf dieses Reale hinweiset.

22. Für die Malerei wächst diese Verständlichkeit ihres Schönen noch mehr, weil sie das Handlungsbild in voller Ausführlichkeit bieten kann und weil ihre Elemente zahlreicher als die der Plastik sind, daher ihr Reales deutlicher wiedergeben. In der Musik sinkt die Verständlichkeit ihrer Werke im Vergleich zur Malerei nur durch die starke Idealisirung, welche in dieser Kunst sich entwickelt hat. Indess ist der Unterschied nicht so gross als er scheint; für die Mehrzahl ist er nur die Folge eines schlechten Gehörs, welches die Besonderungen des Musikalisch-Schönen nicht wahrnimmt. Der Mangel trifft das Hören, nicht die Verständlichkeit des Gehörten.

23. Am höchsten ist die Verständlichkeit des dichterisch Schönen. Die Gründe sind schon früher angedeutet worden. Ihr Reales ist überwiegend das menschliche Handeln, was an sich zu dem seelenvollsten Realen gehört. Vor Allem geht aber ihre Verständlichkeit aus der grossen Zahl der Elemente hervor, die sie für ihr Bild benutzen kann und daraus, dass sie allein die Gedanken und das Wollen des Menschen unmittelbar zur Darstellung der Gefühle ver-

wenden kann. Endlich ist sie auch allein fähig, das Gefühl selbst zu nennen und damit jeden Zweifel über die Bedeutung ihres Bildes zu heben. Die Dichtung gleicht in ihrer Verständlichkeit jenen alten Gemälden, wo jeder Person ein Zettel aus dem Munde hängt, auf dem ihre Gefühle und ihre Gedanken zu lesen sind.

24. Die Verständlichkeit für die Zeitgenossen des Künstlers, wenigstens innerhalb seines Volkes ist eine Forderung, die jedes Kunstschöne erfüllen muss. Indem der Künstler an dem seelenvollen Realen den Lehrer hat, welcher die Verbindungen zwischen Form und Inhalt aufzeigt, hat er niemals ein Recht, die Dunkelheit seines Werkes mit der Tiefe seines Inhaltes zu entschuldigen. Wo die Verknüpfungen bestehen, sind sie auch den Zeitgenossen bekannt und damit das Verständniss gesichert. Wo aber solche nicht bestehen, da ist der Inhalt nicht sinnlich darstellbar; er liegt dann ausserhalb des Gebietes des Schönen, und der Künstler hat sich davon fern zu halten.

25. Wenn deshalb ein Kunstwerk schon für die Zeitgenossen eines Kommentars zu seinem Verständniss bedarf, so ist dies ein Zeichen, dass es an sich selbst nicht vollendet ist und die Bedingungen des Schönen nicht ganz erfüllt. Die grosse Zahl von Kommentatoren zu Dante's Komödie, die gleich nach seinem Tode sich erhoben, ist deshalb ein sehr zweifelhaftes Lob für sein Werk, so oft es auch als solches geltend gemacht worden ist. Sofern es aber sich um ein Schönes aus fremden Ländern oder frühern Zeiten handelt, kann allerdings trotz seiner Schönheit ein Kommentar nöthig werden, so weit dadurch das Verständniss der veränderlichen Beziehungen vermittelt werden soll. Dies gilt selbst für Homer.

26. Der Begriff des Styles in der Kunst gehört zu den schwankendsten der Wissenschaft; seine Darlegung wird für die Lehre von der Erzeugung des Schönen vorbehalten; hier ist nur anzudeuten, dass die Verschiedenheit der Style auf dem hier entwickelten Gesetze der Bildlichkeit beruht. Die verschiedenen Style gehen daraus hervor, dass mehrere Elemente eines seelenvollen Realen bestehen können, welche gleich gut auf sein Inneres hinweisen und deshalb es möglich machen, eines vor dem andern, unbeschadet der Bildlichkeit des Ganzen, zur Darstellung des Inhaltes zu benutzen. Indem bald die Eigenthümlichkeit eines Volkes, bald die einer Zeit, bald die eines Künstlers auf diese Wahl einwirken und ein Element vor dem andern in der Darstellung begünstigen, entwickeln sich daraus die Unterschiede der Style.

27. Alle Schönheit des Bildes beruht auf seiner Beziehung zu dem Innern; diese Beziehung wird durch die Verknüpfungen beider im

Realen vermittelt; indem das Reale, was hierfür den allgemeinen Maassstab abgiebt, nur der Mensch in seiner Einheit von Leib und Seele ist, erhellt, dass alle Schönheit nur Schönheit für den Menschen ist, wie bereits früher dargelegt worden ist. Das Schöne, wovon die Wissenschaft handelt, ist deshalb kein Unbedingtes; es ist nicht nothwendig ein Schönes für alle Wesen; vielmehr wird mit jeder veränderten Gliederung der Seele und ihres Leibes, wie sie in andern Wesen bestehen mag, mit jeder andern, daraus fliessenden Verknüpfung des Leiblichen mit dem Seelischen auch die Bildlichkeit des Schönen für diese Wesen eine andere sein. Die Absolutheit, welche dem Schönen in den idealistischen Systemen zugetheilt wird, ist daher nur eine Folge der Ueberhebung des Denkens, welches, indem es die Wahrnehmung als Mittel zur Wahrheit verleugnet, einem Menschen gleicht, der absichtlich die Augen schliesst um der Gränzen seines Gesichtskreises nicht inne zu werden.

28. Der Unterschied der einzelnen Künste geht geschichtlich von dem Unterschied des Materiales aus; nach diesem bestimmen sich die Elemente, welche aus dem Realen mittelst dieses Materiales in das Bild übernommen werden können und folgeweise auch das Reale selbst, was den Gegenstand der einzelnen Kunst bilden kann. Es fragt sich, ob mit den sechs bisher genannten Künsten die Zahl derselben erschöpft ist, oder ob es möglich bleibt, dass neue im Lauf der Zeit hinzutreten. Obgleich der Fortschritt der Erfindungen im Material und in dessen Behandlung nicht im Voraus zu übersehen ist, so wird dennoch das Auftreten neuer schöner Künste zu verneinen sein.

29. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nehmlich, dass die Besonderung der Künste zwar geschichtlich von dem Unterschied des Materiales ausgegangen ist; allein der wahre Theilungsgrund der entwickelten Künste kann nicht mehr von dem Material hergenommen werden, sondern trifft die Unterschiede des Realen und der Elemente der Bildlichkeit. Der erste Unterschied an diesen Elementen bezieht sich nicht auf ihren stofflichen Inhalt, sondern nur auf ihre Form; je nachdem ihr Stoff als ein seiender oder als ein nur vorgestellter für das Bild verwendet wird. Darauf beruht der Unterschied der Dichtkunst gegen die Gesammtheit der übrigen Künste. In dem Realen besteht für beide kein Unterschied; das Gebiet beider umfasst die ganze reale Welt; auch in den Elementen nach ihrem Stoffe oder Inhalte genommen, besteht kein Unterschied; die Dichtung malt, wie die übrigen Künste, mit Farben, mit Gestalten und mit Tönen; nur die Form, in der diese Elemente geboten werden, bewirkt den Unterschied; in der Dichtung werden sie blos vorgestellt, nur in der

Wissens-Form geboten; bei den übrigen Künsten sind sie seiend, in der Seins-Form enthalten und werden als wirkliche Farbe, als wirkliche Gestalt und Ton benutzt. Deshalb allein kann das Bild der fünf andern Künste sinnlich wahrgenommen werden.

30. Während diese damit als ein Ganzes der Dichtkunst gegenüberstehen, sondern sie sich unter sich zunächst in zwei Arten nach dem Unterschied der Elemente; die eine Art benutzt für ihr Bild nur die sichtbaren Elemente, die andere nur die hörbaren. Darauf beruht der Unterschied der Musik gegen die bildenden Künste. Letztere sondern sich abermals in zwei Arten, je nachdem sie zu ihren Bildern nur die Flächengestalt und die Farben oder die Körpergestalt und die Farben benutzen. Hierauf beruht der Unterschied der Malerei von den andern drei bildenden Künsten. Die letztern unterscheiden sich nicht mehr nach den Elementen, sondern nach dem Realen, was sie abbilden. Die Gartenkunst giebt das Bild der Natur im engern Sinne, die Baukunst das Bild des wichtigsten Werkes des Menschen, des Hauses und die Plastik das Bild des Menschen selbst, nebst seiner kleinern Werke.

31. Bei dieser Auffassung ersieht man leicht, dass weitere Künste nicht möglich sind. Zunächst giebt es für den Form-Unterschied der Elemente kein Drittes neben Sein und Wissen; es kann also zu dem ersten Gegensatz zwischen Dichtung und den andern Künsten keine dritte besondere Kunst hinzutreten. Der weitere Unterschied geht von dem Unterschied des Sehens und Hörens aus. Nun giebt es zwar noch mehrere Sinne, und es ist bereits früher anerkannt, dass die Bestimmungen des Fühlens und Riechens der Natur des Schönen nicht widerstehen, sondern unterstützend in sein Bild mit eintreten können. Allein für sich allein ist keine Bestimmung der übrigen Sinne im Stande, das Bild eines Realen abzugeben. Für Wesen anderer Art bleibt dies möglich; aber für den Menschen sind die Bestimmungen dieser übrigen Sinne nicht mannichfach und bezeichnend genug, um aus sich allein ein Bild herzustellen.

32. Es ist also auch hier der Eintritt einer neuen Kunst unmöglich; Musik und die bildenden Künste umfassen bereits alle seienden Elemente, welche für die Bildlichkeit benutzbar sind. Dasselbe wiederholt sich bei der Sonderung der bildenden Künste. Neben der Körper- und der Flächengestalt giebt es keine dritte Art der Gestalt und mit Farben allein ohne Gestalt ist kein Bild möglich. Endlich ist die reale Welt durch die Natur, die Werke des Menschen und diesen selbst und seine Götter erschöpft. Es ist also nirgends noch ein Platz für eine neue Kunst.

33. Die erfinderische Kraft des Menschen mag daher wohl zu neuen Materialien, zu neuen Instrumenten, zu einer vollkommneren technischen Behandlung des Materiales führen, und die Fortschritte in dieser Hinsicht liegen ausser aller Berechnung; aber die Zahl der Künste kann nach dem Obigen dadurch niemals vermehrt werden, weil die vorhandenen das ganze Gebiet der realen Welt, alle zu dem Bilde des Schönen geeigneten Elemente und alle Formen, in denen diese Elemente geboten werden können, bereits umfassen. So hat der Hinzutritt des Eisens und des Glases bei der Baukunst, der Hinzutritt der Oelfarben und des Wasserglases bei der Malerei, der Hinzutritt neuer Instrumente, die Entdeckung der Harmonie bei der Musik diese Künste sehr bereichert und einschliesslich der gestiegenen Technik ihre Werke zu einem höhern Grad von Schönheit geführt; aber neue schöne Künste sind damit nicht begründet worden.

34. Bei dem Schluss dieses Abschnitts könnte vielleicht an die Philosophie noch die Forderung gestellt werden, dass für jene Verknüpfungen zwischen Form und Inhalt, auf denen die Schönheit ruht, ein allgemeines einfaches Gesetz geboten werde, ähnlich wie die mannichfachen Bewegungen der Himmelskörper auf den Stoss und die allgemeine Gravitation zurückgeführt worden sind. Diese Forderung ist indess weder die Philosophie noch eine besondre Wissenschaft zu erfüllen im Stande.

35. Sie gehört zu der allgemeinen Forderung, die Verbindung von Leib und Seele zu begründen und diese wird nie erledigt werden können. Man wird nie aus einem einfachen Gesetze ableiten können, weshalb die Freude sich durch Lachen, der Schmerz sich durch Weinen, die Angst durch Zittern, der Schreck durch Erblassen u. s. w. äussern. Die Physiologie wird im Stande sein, diese Vorgänge, soweit sie leiblich sind, auf den allgemeinen Zusammenhang zwischen Nerven, Muskeln, Blutumlauf u. s. w. zurückzuführen; allein die wahre und letzte Frage hier geht auf das Band zwischen der Seele und dem ersten Beginn des Leiblichen. Hier können weder die Sinneswahrnehmung, noch die Selbstwahrnehmung, noch die darauf gebauten Wissenschaften helfen; denn jede derselben reicht nur bis an das eine Ende, bis zu dem einen Ufer; aber beide Enden, beide Ufer zugleich und ihre Verbindung sind weder den Sinnen noch der Selbsterfahrung zugänglich. Noch weniger kann die Frage mit der Phrase von der Einheit des Leibes und der Seele abgethan werden, wie früher gezeigt worden ist.

36. Die Kunst ist deshalb für alle Zeit hier nur auf die Beobachtung der einzelnen Vorgänge, der einzelnen Verknüpfungen ange-

wiesen. In deren Entdeckung und Beobachtung liegt zugleich der Reiz des Naturschönen. Auch die Wissenschaft des Schönen bedarf eines solchen einfachen und höchsten Gesetzes nicht. Denn da das Reale und das Seelenvolle für die Kunst nicht auf der vollen Wirklichkeit und wissenschaftlichen Wahrheit ruht, sondern auf der gemeinen Erfahrung und auf dem Glauben, so würde jede Verknüpfung, welche nicht auf diesen nächsten Grundlagen ruhte, für die Kunst ohne Werth bleiben. Schon jetzt lehrt die Astronomie, dass die Sonne niemals untergeht; dennoch wird der Sonnenuntergang für die Kunst stets das Bild der sinkenden Kraft, der beginnenden Ruhe, des nahenden Todes bleiben.

D. Die Entwickelung der Bildlichkeit.

1. Die Freiheit.

1. So wie die Bildlichkeit die erste eigenthümliche Bestimmung des Schönen ist, so ergeben sich aus derselben auch weitere Eigenthümlichkeiten des Schönen, deren Darlegung zur vollen Erkenntniss desselben erforderlich ist. Als solche Eigenthümlichkeit tritt zunächst die Freiheit des Schönen hervor. Man hat dies auch so ausgesprochen, dass das Schöne Selbstzweck oder Zweck in sich sei (Hegel X. A. 34); allein dieser Ausdruck ist so unglücklich gewählt, wie die Causa sui des Spinoza. Kein Ding kann zugleich Ursache und auch Wirkung dieser Ursache sein; keines Mittel und zugleich Zweck dieses Mittels; vielmehr ist, statt solchen Widerspruchs, es besser, das was man meint, in natürlicher Weise offen zu sagen, nehmlich dass diese Kategorien überhaupt auf das Schöne keine Anwendung finden.

2. Dann erhellt aber, dass dieser Ausspruch zu weit geht. Das Schöne ist nur der realen Welt und den Verwickelungen ihrer realen Mittel und Zwecke enthoben; aber als Ideales hat es einen idealen Zweck ausser sich; es soll den idealen Gefühlen des Menschen dienen. So wie das Wesen des Schönen auf den idealen Gefühlen ruht, so hat es an ihnen auch sein Ziel und seinen Zweck. Das Schöne soll gesehen, soll gehört, soll empfunden werden; es soll weder in dem Innern des Künstlers, noch in dem Innern der Erde oder eines Gewölbes verschlossen bleiben. Darin sind Alle einig, und indem das Schöne an das Licht treten, der Wahrnehmung offen stehen soll, ist damit anerkannt, dass der ideale Genuss seine Bestimmung ist. Jener Selbstzweck des Schönen ist also nicht bloss ein Widerspruch, sondern soweit er einen Sinn hat, auch eine Unwahrheit.

3. Vermöge seiner Bildlichkeit ist das Schöne den Gesetzen seines Realen enthoben und auch insofern frei. Die Bäume, die Wiesen, der Bach des Parkes sind zwar natürliche, aber durch die künstlerische Hülfe des Gärtners bereits über die Noth ihrer wilden Genossen erhoben; sie werden gepflegt, begossen, gedüngt, von trockenen Aesten gereinigt; der Bach wird vor wilden Fluthen wie vor dem Vertrocknen geschützt. Das Baukunstwerk ist von festerem Material, wie das reale Haus; es ist keinem zerstörenden realen Gebrauche unterworfen. Die Statüe erhält sich, während der Mensch altert und stirbt. Der gemalte Baum verdorrt nicht; das gemalte Kind bedarf weder des Essens noch Trinkens.

4. Das Musikstück verklingt; aber in den Noten und in den Instrumenten hat der Mensch jederzeit die Mittel, es wieder ertönen zu machen, während der Vogel nur singt, wenn der Morgen wieder anbricht und der reale Mensch nur singt und tanzt, wenn die freudige Gelegenheit dazu wiederkommt. Das dichterische Kunstwerk endlich ist am freiesten. Während bei den anderen Künsten das Material noch eine Körperlichkeit hat und in dieser Beziehung den realen Naturgewalten Preis gegeben bleibt, ist die Dichtung auch in ihrem Materiale nur geistig. Lediglich der Mittheilung wegen bedarf sie eines mechanischen Zeichens, was aber durch die Presse in ungemessener Zahl vervielfältigt und so jedem Angriff der realen Welt entzogen werden kann.

5. Alles Schöne hat deshalb durch seine Bildlichkeit eine grössere Festigkeit und Dauer, wie sein Reales; in den höheren Künsten nimmt es gleichsam an der Ewigkeit Theil. Selbst das Parthenon stünde heute noch unversehrt, wie es Perikles und Phidias geschaffen, wenn nicht rohe Gewalt es erst vor zwei Jahrhunderten zerstört hätte; die Zeit, als zerstörende Macht, ist ausgeschlossen von der idealen Welt des Schönen. Das stete Werden und Vergehen, Ringen und Unterliegen im Realen, was die Schönheit in ihm nur auf Momente hervortreten lässt, ist in der idealen Welt beseitigt; alle Gebilde sind da im Moment ihrer Blüthe erfasst und in diesem Moment für die Ewigkeit festgehalten. Das musikalische und dichterische Bild hat wohl noch einen Zeitablauf, ein Werden und Vergehen; aber es ist in ihnen zu einem Element der Schönheit selbst umgewandelt und die Macht der Zeit gegen das Schöne ist ihr genommen.

6. Die Freiheit des Schönen tritt weiter in der Idealisirung desselben hervor, wodurch es sich über das Natürliche erhebt. Ebenso herrscht die Freiheit in der Composition des Kunstwerks. Endlich kann der Künstler sein Kunstwerk in eine ideale Welt versetzen, in

der die Gesetze der realen Natur und der realen Sittlichkeit mehr oder weniger verändert oder beseitigt sind. In der Dichtung können die Thiere reden und die Blumen weinen; in den Werken der Plastik gehen die Menschen nackt, ohne sich zu schämen und in der Komödie bringt Lügen und Betrügen Ehre und Glück, wie später näher dargelegt werden wird. Trotzdem ist diese Freiheit des Schönen keine Gesetzlosigkeit; auch die ideale Welt hat ihre Gesetze, sie sind nur nicht nothwendig dieselben, wie die der realen Welt.

7. Im Zusammenhange mit dieser Freiheit des Schönen steht seine Heiterkeit, welche Schiller und Hegel von ihm ausgesagt haben; »jene heitre Ruhe und Seeligkeit, das sich selbst Genügen in »der eignen Beschlossenheit und Befriedigung,« wie Hegel es bezeichnet (X. A. 202). Die Begründung dieses Zuges des Schönen ist indess bei Hegel verfehlt, weil er die Gefühle der in dem Bilde dargestellten Personen mit den Gefühlen des Beschauers vermengt. Jene Personen sind oft von den tiefsten Schmerzen erfüllt und ein Bild der Verzweiflung, des Schreckens, aber kein Heitres. Nur die Hegelsche Dialektik kann solche Bilder als Bilder der Heiterkeit behaupten. Aber als Schönes überhaupt, als Bild im Ganzen kann auch ein Schönes mit schmerzlichem Inhalt als heiter gelten und erheiternd wirken; theils weil es nur ideale Gefühle in dem Beschauer erweckt, welche seine Freiheit nicht aufheben und ihn nicht in die Noth des realen Lebens verwickeln; theils weil das Kunstwerk für die Bilder des Schmerzes, die es enthält, zugleich eine Lösung und Versöhnung bietet, welche den Schmerz in Erhebung oder Heiterkeit ausgehen lässt, wie später gezeigt werden wird. Deshalb sagt die Prinzessin im Tasso:

„Ich wiegte Schmerz und Sehnsucht
„Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.
„Da wurden Leiden oft Genuss und selbst
„Das traurige Gefühl zur Harmonie.“

2. Die Reinheit.

1. Indem das Schöne ein Bild und zwar ein Bild von einem Realen sein soll, ergeben sich zwei weitreichende Forderungen; einmal darf das Reale, was die Unterlage des Schönen abgiebt, mit keinem Idealen, Bildlichen vermischt sein und andrerseits darf das Bild mit keinem Realen vermengt sein; die Reinheit ist Gesetz für Beide. Indem die idealen Gefühle nur durch das Bild des Realen erweckt werden, stört jede Einmengung eines Realen in das Bild diese Idea-

lität des Genusses und zieht das Schöne in die reale Welt hinab; indem aber nur das Bild diese Vergeistigung des Stoffes vollziehen soll, dürfen diese Stoffe nicht bereits schon vorher vergeistigt und verbildlicht sein. Der Stoff muss wahrhaft real sein und reale Gefühle bieten, sonst wird durch die zwiefache Verbildlichung der Inhalt so abgeschwächt, dass er seine Wirksamkeit auf den Beschauer verliert.

2. Aus diesem Gesetze ergeben sich eine grosse Zahl besonderer Regeln, von welchen nur die wichtigeren hier zu erwähnen sind. Indem der Stoff des Bildes ein Reales sein muss, ergiebt sich, dass ein Kunstwerk nicht wieder als Stoff für ein zweites Kunstwerk dienen kann. Ein Gemälde kann deshalb nicht Gegenstand eines Gemäldes sein; aber auch eine Statüe und ein Baukunstwerk ist kein Stoff für die Malerei. Nicht allein, dass die Wirkung des Kunstwerkes durch die zweite Verbildlichung geschwächt wird, unterliegt die letztere bei solchem Stoff nicht blos den Schranken ihrer eignen Kunst, sondern auch den Schranken der andern, ohne doch deren Vortheile sich aneignen zu können. So fallen z. B. die mannichfachen Ansichten und Beleuchtungen, welche die wirkliche Statüe und das Bauwerk gestattet, in den Gemälden derselben hinweg.

3. Mit Recht wird deshalb ein Bild von Statüen nur als Ersatz für die gefertiget, welche das Original selbst nicht erreichen können. Wenn dagegen die Gemälde von Bauwerken so häufig sind, dass die besondere Gattung der architektonischen Malerei sich gebildet hat, so sind damit die Bedenken gegen solchen Stoff nicht widerlegt; sie werden meist nur dadurch beseitigt oder gemildert, dass der Maler dem Bauwerk Menschengruppen oder besondere Lichteffekte oder ein andres Reale selbstständig hinzufügt und dadurch den Stoff nach Möglichkeit zu einem realen zurückführt.

4. Die Schwächen aller Kunstwerke, deren Gegenstand selbst ein Kunstschönes ist, treten auch bei den Dichtungen hervor, die ein Musikstück oder ein Gemälde illustriren so wie umgekehrt bei den Gemälden, die eine Dichtung illustriren. Wenn dies in einzelnen Fällen nicht eintritt, so kommt es daher, dass der zweite Künstler nur den realen Stoff des ersten nach seiner Kunst behandelt hat, aber nicht das ideale Bild, in welches der erste diesen Stoff umgewandelt hat. So kann ein Dichter dasselbe historische Ereigniss behandeln, welches der Maler bereits gemalt hat, und umgekehrt; der eine Künstler nimmt dabei auf den andern keine Rücksicht.

5. Aber ganz anders gestaltet sich das zweite Werk, wenn es das erste Kunstwerk zu seiner Unterlage nimmt. Kaulbach's Illustrationen zu Göthe's und Schiller's Gedichten sind ein solches Bei-

spiel, wo der Maler nur das dichterische Bild benutzt hat, und sie zeigen, wie selbst ein grosser Meister sich dann von dem Gezierten und Affektirten nicht freihalten kann, in welches das seelenvolle Reale durch zweifache Idealisirung nothwendig gerathen muss. Der Kenner wird diese Mängel mehr oder weniger selbst an den grossen Gemälden herausfinden, welche Scenen aus Homer, Shakspeare und Göthe behandeln. Wenn Phidias seine Statüe des Zeus nach dem Homerischen Verse schuf, welcher den Olymp erbeben lässt, als Zeus seine Locken schüttelt, so war doch sein Zeus keine Copie dieses dichterischen Bildes, sondern jener Vers rief nur die Erhabenheit des realen Gottes in ihrer ganzen Grösse in ihm wach und Phidias schuf nun nach dieser realen Unterlage sein plastisches Bild, was von dem Lockenschütteln und Erbeben des Olymps nichts an sich hat.

6. Auch das Schauspiel im Schauspiel bestätigt die Richtigkeit der hier entwickelten Regel; es ist so matt wie das Gemälde von einem Gemälde. Es hat zwar die Autorität Shakspeare's im Hamlet für sich; aber selbst da zeigt die Aufführung, dass dies Mittel der Kunst widerstrebt. Schauspieler und Zuschauer können nicht genügend als ideale und reale Personen auf der Bühne auseinander gehalten werden und das Erkünstelte ist dabei nicht zu verhüllen. Es wird im Hamlet nur deshalb erträglich, weil das Interesse sich nicht an das aufgeführte Stück heftet, sondern bei dem König, bei Hamlet und seiner Mutter verharrt. Deren Benehmen während des Schauspiels bleibt das Wesentliche. Umgekehrt wird das Verkehrte solcher Verdoppelung von Shakespeare selbst in seinem Sommernachtstraum zur Komik benutzt. Dieselbe fehlerhafte Verdoppelung oder Verbildlichung findet statt, wenn in der Oper ein realer singender Mensch dargestellt wird. Da in der Oper der Gesang das künstlerische Material ist, in welchem alle Gefühle, alles Sprechen und Handeln dargestellt werden, so kann der Gesang nicht noch einmal durch Gesang dargestellt werden. Man empfindet unwillkürlich dies Unnatürliche, wenn die Rosine im Barbier ihre Arie oder der Sängerkrieg im Tannhäuser beginnt.

7. Eine andre hierher gehörende Regel ist, dass selbst reale Menschen, so weit sie nur von idealen Gefühlen erfüllt oder in wissenschaftlichen Forschungen befangen sind, keinen Stoff für das Kunstwerk abgeben können. Indem ihre Gefühle bereits vergeistigt sind, treten diese äusserlich zu schwach hervor und die zweite Idealisirung verdünnt den Stoff so sehr, dass er die Wirksamkeit auf den Beschauer verliert. Deshalb sind malende Maler vor der Pallette, Dichter vor ihrem Schreibtisch, Musiker vor dem Flügel kein Stoff für die Kunst, so oft auch die Maler sich daran versucht haben.

Dergleichen Sachen haben höchstens den Werth des Portraits. Fiesole's Engel in den Wolken, die auf der Geige spielen, sind ein Fehler, ganz abgesehn von dem Formhässlichen des Instruments und seiner Behandlung. Carlo Dolce's heilige Cäcilie am Klavier leidet an Mattigkeit, so schön sie auch ist.

8. Es ist derselbe Fehler, wenn Dichter das Leben berühmter Künstler, Dichter und Gelehrten zum Stoff ihrer Dichtung nehmen. Das reale Leben dieser Männer ist beinah durchgehend unbedeutend; indem ihr Denken und Wirken der idealen Welt zugewendet war, hatte die reale Welt nur als Stoff für ihre Werke ein Interesse für sie, an ihren realen Zielen nahmen sie nur geringen Antheil und waren in Folge ihrer Geistesrichtung dazu auch selten geschickt. Man kann wohl Ausnahmen dagegen anführen, aber es bleiben eben Ausnahmen. Es ist deshalb natürlich, dass das Leben dieser Männer keinen hinreichend kräftigen Stoff für die Dichtung bieten kann. Man meint, weil diese Männer grosse ideale Werke geschaffen haben, müssten sie selbst ein Stoff für das Ideale sein; allein ihre idealen Werke kann die Dichtung nicht zum Stoff nehmen und ihr reales Leben ist zu dürftig.

9. Göthe's Tasso kann hier als warnendes Beispiel gelten. Göthe konnte diesen Stoff wohl in eine vollendete Form kleiden, aber der Inhalt, die Charaktere, die Gefühle, die Ereignisse bleiben matt und lassen kalt. Indem der Held in seinen realen Schwächen hingestellt wird, leidet der Zuschauer doppelt; das Drama lässt ihn kalt und das ideale Bild, was er von Tasso aus dessen Werken in sich bewahrte, geht zu Grunde. Dasselbe gilt von den Gemälden, wo Künstler und Philosophen in Gruppen dargestellt werden. Raphael's Schule von Athen und Kaulbach's Zeitalter der Reformation leiden beide an dieser Kälte und geistigen Eintönigkeit. Das einzelne Standbild solcher Männer mag einen genügenden Stoff für den Bildhauer und Maler abgeben; die Beschlossenheit der Erscheinung kann da ein Bild innerer Ruhe und Grösse bieten; aber die Gruppirung erfordert ein Handeln und bietet unüberwindliche Schwierigkeiten, wie ja auch Ritschel's Doppelstatüe von Göthe und Schiller zeigt.

10. Derselbe Mangel tritt in dem Chor der alten griechischen Dramen hervor. Der Chor schwankt zwischen der Rolle mitspielender Personen und der Rolle blosser Zuschauer. Als Mitspielender ist sein Handeln zu gering, um zu interessiren und als Zuschauer vertritt der Chor nur ideale Gefühle, die auf diese Weise doppelt idealisirt, ihre Wirksamkeit auf das Publikum verlieren. Man hat die tiefe Weisheit seiner Aussprüche hervorgehoben; allein näher betrachtet, ist diese

nicht so ausserordentlich gross; zuletzt läuft sie darauf hinaus, dass alles Geschehene auf den Willen der Götter oder auf das unerforschliche Schicksal zurückgeführt wird, d. h. diese Weisheit weiss keine Erklärung. Daneben laufen moralische Sentenzen, die in ihrer Einseitigkeit ebenso leicht aufzustellen wie zu widerlegen sind.

11. Der Chor im griechischen Drama hat deshalb nur eine historische Grundlage, aber keine ästhetische, und es war ein Fortschritt der Kunst, dass mit Sophokles und Euripides seine Bedeutung abnahm und er in der spätern attischen Komödie ganz beseitigt wurde. Schiller's Versuch, den Chor wieder herzustellen, ist an dem Takt des Publikums mit Recht gescheitert. Schiller will in der Vorrede zu der Braut von Messina den Chor damit rechtfertigen, dass er die Heftigkeit der Affekte mildere, welche in dem Zuschauer durch die eigentliche Handlung erweckt würden und dass er somit dem Zuschauer seine Freiheit bewahre. Allein dies bewirkt schon die Bildlichkeit jedes Schönen; die durch diese erweckten Gefühle sind von selbst nur idealer Art und heben die Freiheit nicht auf. Deshalb würde in der realen Welt ein Chor ganz an seiner Stelle sein, um diese Milderung zu vollziehen; aber in der idealen Welt dient er nur, die schon idealen Gefühle durch nochmalige Idealisirung über das zulässige Maass zu erkälten.

12. Eine diesem Chor verwandte Erscheinung sind die Gruppen der Anbetenden in den heiligen Gemälden, wie sie sich selbst in den Werken der grössten Maler finden. In der Sixtina von Raphael kniet der Papst Sixtus und die heilige Barbara vor der Jungfrau; in der Madonna von Holbein kniet die ganze Bürgermeisterfamilie von Basel in naturalistischen Gestalten vor der Maria, die noch dazu das eine kranke Kind des Bürgermeisters statt Jesus im Arme hält. Trotzdem, dass die Meister der Kunst sich dies erlaubt haben, erscheint diese Verbindung als ein Verstoss gegen die hier entwickelten Grundsätze. Nur die lange Gewöhnung und die scheue Ehrfurcht, mit der diese Werke betrachtet werden, lässt den Mangel weniger empfinden.

13. Soll in diesen Bildern die Maria mit dem Jesuskinde die reale sein, so ist dies Reale ein zeitliches Ereigniss, was viele Jahrhunderte vor jenen anbetenden Personen sich zugetragen hat; das Bild stellt dann ein für jeden Beschauer Unmögliches dar. Soll die Maria mit dem Kinde nur als eine Vision der realen, sie anbetenden Personen gelten, so widerspricht dem die in Farbe und Gestalt gleich bestimmte und kräftige Darstellung derselben, welche auf die Gegenwart der realen Jungfrau und des Kindes deutet. Sollen endlich diese

göttlichen Personen nur als Bild im Bilde gelten, so fehlt die künstlerische Abtrennung der realen Personen, des Papstes, des Bürgermeisters, welche vor dem Bilde in Andacht versinken, und diese Personen sind, wie der Chor im griechischen Drama, nur Beschauer mit idealen Gefühlen, welche sich nicht zum Stoff eines Gemäldes eignen. Wahrscheinlich haben die Meister selbst zwischen diesen Auffassungen hin und her geschwankt, deren jede ihre Bedenken hat. Das zweideutige solcher Kompositionen tritt mehr hervor, wenn man damit Gemälde wie die Transfiguration von Raphael vergleicht, wo auch Zuschauer und Anbetende im untern Theil des Bildes vorhanden sind, aber aus der Zeit, in welcher das reale Ereigniss vor sich ging. Die Wirkung ist hier eine tiefere und einheitlichere.

14. So wie das Reale, was zum Stoff des Schönen dienen soll, sich vom Idealen rein zu halten hat, ebenso hat das Bild oder das Ideale sich von dem Realen rein zu halten. Daraus folgt zunächst, dass jedes Schöne die Täuschung von sich abhalten muss, als sei es sein Reales selbst. Indem das Schöne das Reale nachahmen soll, kann leicht die Meinung entstehen, die Nachahmung sei am schönsten, wenn sie von dem Gegenstande nicht unterschieden werden könne. Schon bei den Alten galt es als Lob des Zeuxis, dass die Vögel an seinen gemalten Weintrauben gepickt. Allein indem nur das B i l d ideale Gefühle weckt, m u s s der Beschauer desselben wissen, dass er es nur mit einem Bilde zu thun habe und dieses selbst muss dafür sorgen, dass es mit seinem Gegenstande nicht verwechselt werden kann.

15. Eine andere Folge jenes Gesetzes ist, dass plastische Werke und Gemälde nicht mit realen Kleidern und realem Schmuck behangen werden dürfen, dass ihnen nicht brennende Kerzen oder ein Strauss Blumen in die Hand gegeben werden darf. Im Kultus mag dergleichen zur Steigerung der realen Andacht gestattet sein; zu diesem Zweck geschah Aehnliches auch im alten Griechenland; das Bild dient dann nicht als Schönes, sondern als Werkzeug des Kultus. Aber das K u n s t w e r k muss als Ideales von solcher Verbindung mit Realem sich frei halten; sonst werden reale Interessen geweckt, sollte es auch nur das Staunen über die Kostbarkeit der Gewänder und Steine sein.

16. Es folgt daraus weiter, dass auch alles Lebendige, was den Bedingungen des Schönen sich nicht voll unterordnen kann, als Material für das Schöne nicht verwendet werden darf. Nur der erwachsene und künstlerisch gebildete Mensch ist deshalb dazu geeignet; denn nur dieser vermag in der Pantomime, im Ballet und in den Aufführungen der Oratorien, Schauspiele und Opern sein reales Wesen den idealen Anforderungen der Kunst so zu unterwerfen, dass

der Zuschauer dessen reale Lebendigkeit vergisst und ihn nur als Material des Kunstwerkes auffasst. Dagegen bleiben Kinder und Thiere von der Darstellung des Schönen völlig ausgeschlossen; wie denn bei ihrem Auftreten bekanntlich die Illusion verschwindet und der realen Neugierde Platz macht.

17. Es ist ein viel gebrauchtes Mittel bei Romanen, dass im Eingang oder Schluss versichert wird, das Ganze sei eine wahre Geschichte; die Leser werden sogar eingeladen, die Heldin des Romans in ihrer glücklichen Häuslichkeit zu besuchen. Der Schriftsteller hofft durch solche Beglaubigung der Realität seiner Geschichte ihr ein doppeltes Interesse zu verleihen. Allein eine solche Versicherung ist eine unzulässige Einmengung des Realen. Der Roman soll, wie jedes Kuntswerk, nur als Bild wirken, und der Dichter hat Mittel genug, durch diese Form zu wirken. Ruft er dagegen die Wirklichkeit zu Hilfe, so geht das ideale Gefühl des Lesers verloren und man staunt dann wohl über die wunderbare Begebenheit oder bemitleidet den Unglücklichen, schickt wohl auch einen Beitrag zur Hülfe an die Redaktion des Blattes, was den Roman gebracht hat, aber der ideale Genuss der Schönheit ist dahin. Schiller sagt im 26. Briefe über ästhetische Erziehung: »Der Dichter tritt auf gleiche Weise aus seinen »Gränzen, wenn er seinen Idealen Existenz beilegt, als wenn er eine »bestimmte Existenz damit bezweckt.«

18. Zu den Verstössen gegen die obige Regel gehört endlich, wenn der Dichter nicht vermag, sich hinter seinen Personen zu halten, nur diese sprechen zu lassen; sondern wenn er selbst sich daneben hervordrängt und in eigner Person seine Ansichten über dies und jenes unmittelbar den Lesern und Zuschauern eröffnet. Schon die Alten haben dagegen gefehlt; die Prologe, Epiloge und Parabasen des Aristophanes und der spätern attischen Komödie sind solche Verstösse, die höchstens darin eine Entschuldigung finden können, dass diese alten Dichter kein anderes Mittel hatten, sich gegen die Kritik zu wehren. Auch die Anrufung der Musen in dem Epos ist ein solcher Fehler, und selbst das Beispiel Homer's kann ihn nicht rechtfertigen. Das persische und altgermanische Epos kennt diese Anrufung nicht. Sie mag im Beginn, als Ueberleitung aus dem Realen in das Ideale, wie der Rahmen bei dem Gemälde, noch hingehen; aber Homer wiederholt sie auch im Fortgange der Dichtung; so bei dem Schiffskatalog.

19. Am grossartigsten und verletzendsten ist der Missbrauch, welcher mit dem eignen Auftreten des Dichters in den Romanen getrieben wird. Anstatt seine eignen Ansichten durch Personen der Fabel vertreten zu lassen, macht es sich der Autor bequem; er lässt

die Dichtung von Zeit zu Zeit schweigen und giebt seine eigne Meinung über Kunst, Politik, Religion, sociale Fragen u. s. w. in langen Ausführungen zum Besten. Selbst Gutzkow hat sich von diesem Fehler nicht frei halten können. Am stärksten herrscht er in den komischen und satyrischen Romanen; sowohl Swift, Sterne, Boz, Thakeray, wie Fischart, Rammler, Jean Paul drängen damit das dichterische Bild in den Hintergrund, aus dem es durch die Gelehrsamkeit oder den Witz des Autors nur dann und wann verstohlen hindurchleuchtet. Der Begriff des Schönen ist hier völlig verkannt und der Roman zu einer Ablagerung von allerhand Sentenzen und Betrachtungen benutzt, die in die Wissenschaft gehören, aber freilich selbst für diese selten gut genug sind.

20. Wenn die lyrische Dichtung in den idealistischen Systemen der Aesthetik als die Art bezeichnet wird, wo der Dichter seine eignen Gefühle schildert; so scheint dies mit jener Regel in Widerspruch zu stehen. Allein einmal ist diese Auffassung durchaus nicht allgemein gültig; in vielen lyrischen Dichtungen werden Personen eingeführt und nur deren Gefühle geschildert; aber selbst da, wo der Dichter unmittelbar sich selbst giebt und seine Gefühle malt, lässt er doch seine reale Persönlichkeit zurücktreten; er macht sich selbst zu einer idealen Person und vermeidet in jedem Falle neben dichterisch eingeführten Personen sich selbst noch als Dichter einzudrängen und geltend zu machen.

3. Die Bestimmtheit.

1. Eine weitere Folge der Bildlichkeit alles Schönen ist die Bestimmtheit seiner Erscheinung. Diese Bestimmtheit ist aber eine andere bei den Künsten mit sinnlichem Material und eine andere bei der Dichtkunst. Das sinnliche Material treibt von selbst zur scharfen Begränzung des Kunstschönen nach Raum und Zeit; als Bild, als Ideales darf es sich nicht unmerklich in das Reale verlieren. Wenn der Park die Mauern vermeidet, so will er damit nicht in das Reale verfliessen, sondern umgekehrt soll die reale Nachbarschaft damit den Schein des fortlaufenden Kunstschönen annehmen. Dagegen leiden die alten Grottentempel in Indien und Aegypten an diesem Mangel; sie trennen sich nicht genügend von dem realen Gestein des Gebirges. Aehnliches gilt von vielen Götterstatüen des Orients, die nur theilweise ausgearbeitet, im Uebrigen in den rohen Stein sich verlieren. Die Halb-Karyatiden an Baukunstwerken sind kein solcher Fehler, weil hier auch der Bau ein Ideales ist. Aus der nothwendigen Ab-

sonderung des Schönen von der realen Welt sind die Vorhöfe und Vorhallen der Tempel und Kirchen, die Postamente der Statüen, die Rahmen der Gemälde, die Trennung der Bühne von dem Zuschauerraum hervorgegangen. Wenn der französische Hof unter Ludwig XIV. seinen Platz auf der Bühne nahm, so verlor er selbst am meisten dabei.

2. Gegenüber den Werken aus sinnlichem Material zeigt das dichterische Kunstwerk eine geringere Bestimmtheit, welche bei der begrifflichen Natur der Sprachvorstellungen, aus denen es gebildet wird, unvermeidlich ist. Allerdings soll das dichterische Bild in der Seele des Dichters so bestimmt, wie das malerische sein, allein dies hilft dem Dritten nichts. Soll es in diesem die gleiche Bestimmtheit erlangen, so muss er den begrifflichen Vorstellungen, welche die Sprache in ihm erweckt, die letzte sinnliche Bestimmtheit aus sich selbst hinzufügen. Dies wird indess nur in den seltensten Fällen vollständig geschehen. Gewöhnlich erfolgt das Lesen oder Vorlesen so schnell, dass keine genügende Zeit bleibt, um das damit gebotene dichterische Bild zur vollen Bestimmtheit in der eignen Phantasie auszubilden. So ergänzt man es wohl in der Hauptsache, in der Fahrt über den See, in dem Dolchstich des Mörders, in dem Schwur des Geliebten; allein das Nebensachliche, die Gestalt der Personen, die Tageszeit, die Umgebung bleibt unausgebildet; man lässt dies bei Seite und eilt weiter zu neuen Bildern der Dichtung.

3. Dennoch hängt von dem Grade dieser Ergänzung die Wirkung und selbst die Schönheit der Dichtung für den Leser ab. Je flüchtiger das Lesen erfolgt, je weniger kann das gebotene Material zur Bestimmtheit und Vollständigkeit in der Phantasie ergänzt werden; und doch wird erst damit die volle Schönheit erreicht. Um diesen Mangel zu ersetzen, hat man neuerlich die malerischen Illustrationen zu Hülfe genommen; allein sie bleiben ein unzureichender Behelf. Im Uebrigen wird, je reicher Gedächtniss und Phantasie des Lesers erfüllt ist, desto vollständiger diese Ergänzung sich vollziehen. Deshalb erhöht eine Reise nach Italien und Griechenland nicht blos das Verständniss sondern auch den Genuss der alten Dichtungen.

4. Die Geistigkeit und Unbestimmtheit des dichterischen Materials bietet dem Künstler besondere Schwierigkeiten, aber auch eigenthümliche Vortheile. Zu jenen gehört, dass er die Beschreibung des Gleichzeitigen nicht überladen darf. Schöne Gegenden, malerische Trachten, selbst eine schöne Frau darf der Dichter nicht mit der Genauigkeit zu schildern unternehmen, wie es der Maler thut. Sein Material entbehrt dazu der Bestimmtheit; je mehr er es häuft, desto mehr verfliesst das Einzelne in einander. Die grossen Dichter be-

schränken sich deshalb auf die hervorstechendsten Züge und überlassen das Uebrige der Phantasie des Lesers. Homer ist hierin höchst vorsichtig und begnügt sich meist mit ein bis zwei Beiworten, denen er höchstens noch ein kurzes Gleichniss beifügt. Virgil geht schon weiter und Ariost überschreitet, namentlich bei Schilderung der Frauen, oft das zulässige Maass. Lessing hat im XX. Kapitel seines Laokoon treffende Beläge hierzu gegeben. Am stärksten wird auch hiergegen in den Romanen gesündigt; die Deutschen haben diesen Mangel von den Engländern übernommen, ohne, wie diese, durch Natur-Wahrheit dafür zu entschädigen.

5. Auch Homer hat bei der Beschreibung von dem Schild des Achill dagegen gefehlt. Lessing will ihn damit vertheidigen, dass Homer nicht den fertigen Schild beschreibe, wie Virgil dies mit dem Schild des Aeneas thue, sondern sein Entstehen unter den Händen des Hephästos. Er meint, diese Schilderung des zeitlichen Werdens hebe die Nachtheile der Beschreibung des Räumlichen auf. Allein Lessing täuscht sich hier. Allerdings würde dies Mittel da sich wirksam beweisen, wo die Entstehung selbst mit mannichfachen Hindernissen verbunden, durch Situationen der verschiedensten Stimmungen durchgeführt werden müsste; wie es z. B. bei Homer mit der Schlacht vor Troja geschieht. Allein wenn die Schmiedearbeit des Vulcan durchaus eintönig bleibt und nur durch die Bilder seines Werkes Interesse erhält, so ist diese Aushülfe ebenso nutzlos und ermüdend, wie die Beschreibung des fertigen Schildes. Wenn diese Beschreibung dennoch bei Homer nicht ermüdet, so liegt es darin, dass Homer bei seiner Schilderung der einzelnen Scenen des Schildes diese plastischen Bilder ganz bei Seite lässt, und die Scenen nach ihrer realen Lebendigkeit und in einer Weise *dichterisch* schildert, wie sie nie im Relief dargestellt werden können.

6. Ein anderer Mangel des dichterischen Materials ist, dass die Bilder verschiedener Gefühle und verschiedener Personen nicht *zugleich* vorgeführt werden können. Namentlich gilt dies von dem wichtigsten Mittel, von den Reden. In der Dichtung können nicht zwei zugleich sprechen; selbst im Streit kann nur einer nach dem andern sprechen. Man würde, selbst wenn das Verständniss Mehrerer auf einmal möglich wäre, doch dem verschiedenen Gedankengange nicht zugleich folgen können. Anders ist dies in der *Musik*. Ihre höchste Vollendung liegt gerade in der Vielstimmigkeit. Indem hier jede Stimme ihre eigne Melodie hat, somit ihr eignes Gefühl schildert, giebt die polyphone Musik ein Zugleich-Erklingen der musikalischen Bilder verschiedener Gefühle, während der Dichtung dies unmöglich

ist. Deshalb sinkt auch der Text zu solchen mehrstimmigen Sätzen der Opern zur Null herab. Während in dem grossen Sextett im zweiten Akt des Don Juan die einzelnen Personen die verschiedensten Gefühle musikalisch zugleich ertönen lassen, und diese verschiedenen Stimmen sich zu einem Kunstwerk verbinden, ist der Text für Alle zu wenigen, immer wiederkehrenden Worten herabgesunken und bringt selbst in dieser leeren Form noch eine Störung in das musikalische Kunstwerk.

7. Unter den Vortheilen, womit das dichterische Material dafür entschädigt, ist, abgesehen von seiner unvergleichlich leichtern Handhabung, zunächst die Durchsichtigkeit desselben zu erwähnen. Schon Lessing hat die geistreiche Bemerkung gemacht, dass das dichterische Gewand kein Gewand ist. Bei dem Dichter sehen wir durch den Mantel des Helden auch seinen Panzer und das Pochen seines Herzens. Der Dichter kann das Aeussere des Hauses und das Innere desselben zugleich malen; er zeigt uns die Schlacht vor Troja's Mauern und zugleich das Gemach, in dem der entflohene Paris mit der Helena der Liebe pflegt. Dies gilt nicht blos für das zeitlich sich Folgende, sondern auch für das Gleichzeitige. Keine Kunst mit sinnlichem Material vermag dies. Dieser Vortheil ist so ausserordentlich, dass nur die lange Gewohnheit seine Bedeutung übersehen lässt.

8. Ein anderer Vorzug der Unbestimmtheit des dichterischen Materials ist, dass der Dichter das Hässliche und Gemeine in einem weit höhern Maasse in seine Bilder aufnehmen kann, als der Maler und Bildner. Seit Lessing diese Frage in seinem Laokoon behandelt hat, wird seine Ansicht in jeder Aesthetik wiederholt, obgleich sie manche Blössen bietet. Lessing bemerkt sehr richtig, dass das Schreien nur für das Sehen ein Hässliches sei, aber nicht für das Hören. Indem nun Virgil in seinem dichterischen Bilde des Laokoon sage: »*Clamores horrendos ad sidera tollit,*« male er nur das Tönende im Schreien; der Bildhauer könne dagegen nur das Sichtbare davon bieten; dies sei ein Hässliches und deshalb sei es aus der plastischen Gruppe weggeblieben.

9. Dieser Grund ist aber unverständlich, wenn man nicht die Unbestimmtheit des dichterischen Materials voranstellt. Müsste man bei den Virgilischen »*Clamores*« auch an die Gestaltung des Mundes und Gesichtes denken, so würde dem Virgil derselbe Vorwurf treffen, der dem Bildner träfe, wenn er den Laokoon schreiend dargestellt hätte. Nur weil die Worte, das Material des Dichters, es möglich machen, von dem ganzen sinnlichen Vorgange nur Einzelnes aufzunehmen und der Phantasie des Lesers zuzuführen, nur dadurch kann

der Dichter auch Elemente in sein Bild bringen, die in dem Gegenstande mit Hässlichem verbunden sind, aber im Vorstellen davon frei gehalten werden können.

10. Der wahre Grund, weshalb Laokoon in der plastischen Gruppe nicht schreit, liegt indess in der Art ihrer Schönheit. Nur weil sie ideal-schön gebildet ist, darf Laokoon nicht schreien; wäre sie naturalistisch gehalten, so würde dem nichts entgegen stehen. Deshalb zeigen die naturalistischen Statüen der lüsternen Satyrn und trunkenen Faune Verzerrungen des Gesichts, welche dem Schreien an Hässlichkeit nichts nachgeben. Deshalb schreit auch der Besessene in der Transfiguration von Raphael; denn nur die obere Hälfte des Bildes, die Himmelfahrt selbst, ist ideal-schön gehalten; der untere Theil mit dem jüdischen Volke aber naturalistisch. In der Lehre von der Besonderung des Schönen werden diese Unterschiede weiter entwickelt werden.

11. Wenn also der Laokoon des Bildhauers nicht schreit, so ist der Grund nicht, weil das Hässliche an sich dem bildenden Künstler verboten ist, sondern weil es hier der besondern Art des Schönen widerspricht und weil es, als hässliches Element, in diesem Falle nicht genügend verarbeitet werden konnte. Der Schauspieler kann offenbar, selbst in einer ideal-schönen Tragödie schreien, obgleich er in soweit zur bildenden Kunst gehört und sein Schreien sichtbar ist. Lessing selbst hat beim Philoktet des Sophokles dies zu beweisen versucht. Aber nicht aus den Gründen, die Lessing hier anführt, darf er es, sondern weil bei dem Schauspieler das Schreien ein vorübergehender Moment ist, der durch die Schönheit des Vorhergehenden und Nachfolgenden verdeckt und zu einem schönen Ganzen verarbeitet werden kann, was bei der Statüe unmöglich ist.

12. Aehnliches gilt für das Gemeine. Obgleich Homer seine Ilias ideal-schön hält, vermag er doch, als Dichter, das Gemeine in der Person des Thersites in sie einzuführen. In einem ideal-schönen Gemälde würde dies nicht möglich sein. Selbst die Aeusserung edler Empfindungen kann unter diese Regel fallen. Das Blasen der Flöte, das Küssen der Liebenden kann der Dichter in sein Bild aufnehmen, aber weder der Maler noch der Bildner, da beides die ideal-schönen Züge des Antlitzes verunziert. So wiegen die Vortheile des dichterischen Materials seine Nachtheile auf; ja es erhellt, dass die Mittel des Dichters ungleich weiter reichen, als die der übrigen Künste.

VI. Die Idealisirung des Schönen.

A. Der Begriff der Idealisirung.

1. Die Idealisirung ist neben dem Seelenvollen und der Bildlichkeit die dritte Bestimmung im Schönen. Schon Philostratos forderte neben der μιμησις (Bildlichkeit) auch φαντασια von dem Künstler, wobei diese dritte Bestimmung ihm vorgeschwebt haben mag. Es ist diejenige, deren Definition die meisten Schwierigkeiten bietet. In den Systemen und Beurtheilungen des Schönen begegnet man fortwährend zweien Regeln, die beide eingeschärft werden, obgleich sie einander widersprechen. Nach der einen wird der Künstler auf das Studium der Natur verwiesen; nur an ihrem Busen soll er das Schöne suchen; gegen jede Abirrung von der wahren Schönheit wird die Rückkehr zur Natur als Heilmittel empfohlen. Nach der andern soll das Schöne mehr sein, als das Natürliche; es soll über der Natur stehen, sie veredeln, sie ins Ideal erheben; erst damit soll es sein Wesen erreichen.

2. Beide Regeln werden benutzt, wie es die Gelegenheit mit sich bringt; dass sie im Widerspruch mit einander stehen, wird nicht bemerkt; ähnlich wie die Lehrbücher der Moral die einzelnen Tugenden nach einander in naiver Gemüthlichkeit einschärfen, ohne zu beachten, dass eine die andere beschränkt und aufhebt. Ebenso bleibt die nähere Bestimmung des Begriffs der Idealisirung meist aus. Lessing lässt in der Emilia Galotti den Maler Conti sagen: »Die Kunst »muss malen, wie die plastische Natur das Bild sich dachte, ohne »den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, »ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.« Dieser Gedanke ist dann unendlich oft in den Systemen wiederholt worden.

3. So sagt Pagano in seinem »Versuch über den bürgerlichen »Lauf der Nationen«: »Der Künstler hat die einzelnen Schönheiten so »zu ordnen, wie es die Natur selbst gethan haben würde. Indem er »die Natur nachbildet, giebt doch erst er ihr Vollkommenheit.« Schon Winkelmann sagte: »Das Vorbild der griechischen Künstler war »nicht die unmittelbare Natur, sondern eine blos im Verstande ent»worfene geistige Natur.« Man kann auf Alles dies nur fragen: Wo und wie diese geistige Natur, dieses Bild, was die Natur sich dachte, zu finden sei? Ohne Antwort auf diese Frage ist man der Wahrheit um keinen Schritt näher gekommen.

4. Etwas bestimmter sagt Wilhelm v. Humboldt in seinem Aufsatz über Herrmann und Dorothee: »Jeder Dichter wirkt idealisch, »indem er den Gegenstand selbst, wenn er ihn unmittelbar aus der »Natur entlehnt, doch immer von Neuem durch die Einbildungskraft »erzeugt und so jeden Zug in ihm austilgt, der nur in Zufälligkeiten »seinen Grund hat, jeden von dem andern und das Ganze nur von »sich selbst abhängig, und so eine Einheit in ihm herrschend macht, »welche dennoch keine Einheit des Begriffs, sondern der Form ist.« Hier wird nur die Einheit des Kunstwerkes hervorgehoben; obgleich die Idealisirung weit mehr umfasst.

5. Schelling sagt in seiner Rede über die bildenden Künste: »Das Schöne entsteht durch bewusstloses Schaffen, durch welches das »Werk das Siegel unergründlicher Realität erhält. Das Schöne ist »nur das volle mangellose Sein. Nur das in der Natur in der »That Seiende stellt die Kunst dar; nie kann es ihre Absicht sein, »die wirkliche Natur zu überbieten. Dass die Bildsäule nicht athmet, »von keinem Blick erwärmt wird, stellt gerade das wahre Prinzip der »Kunst ans Licht, nur das wahrhaft Seiende darzustellen, das Nicht-»Seiende aber als nicht seiend.« Man kann darauf nur mit derselben Frage, wie bei Lessing, antworten: Welches ist die wirkliche Natur? woran erkennt man das wahrhaft Seiende? Die Antwort hierauf sucht man vergebens und doch würde sie allein das bieten, was man hier braucht.

6. Auch die Ironie, in der Solger und Tieck das Wesen des Schönen suchten, hängt mit der Idealisirung zusammen. Solger sagt: »Ob-»gleich die Kunst ganz Dasein, ganz Gegenwart und Wirklichkeit ist, so »wird sie doch erst in der Unvollkommenheit, ja vielmehr Nichtigkeit »jeder Erscheinung wirklich reines Wesen.« Und weiter: »Da die »Thätigkeit nichts ist ausserhalb ihres Produkts, so muss uns uner-»messliche Trauer ergreifen, wenn wir das Herrlichste durch sein »nothwendiges irdisches Dasein in Nichts zerstieben sehen.« Nur der unklare, aber dabei ins Uebermaass gesteigerte Begriff der Idealisirung konnte zu solchen Aussprüchen führen.

7. Selbst Hegel kommt wenig weiter. Er sagt (X. A. 224): »Man kann sich vorstellen, der Künstler solle sich aus dem Vorhan-»denen die besten Formen hier und da auslesen. Mit Sammeln und »Wählen ist aber diese Sache nicht abgethan, sondern der Künstler »muss sich schaffend verhalten und in seiner eignen Phantasie eine »eigne Kenntniss der entsprechenden Formen, die Bedeutung, die ihn »beseelt, durch und durch und aus einem Geiste herausbilden und »gestalten.« Allein welches sind die entsprechenden Formen, die

der Künstler herausbilden soll? Auch hier wird, wie bei den Frühern ein Wort statt der Sache geboten. Nur bei »der Reinigung des »Schönen von den Flecken der Zufälligkeit und Aeusserlichkeit« kommt Hegel der Sache etwas näher, ohne jedoch tiefer auf sie einzugehen (X. A. 200).

8. Man kann behaupten, dass die ganze Definition des Schönen, wie sie die idealistischen Systeme bieten, aus der einseitigen Ueberschätzung dieser dritten Bestimmung des Schönen hervorgegangen ist. Indem das Schöne durch die Idealisirung über das Natürliche gehoben, gereinigt und damit dem Vollkommnen seiner Art näher gerückt wird, ist es erklärlich, wenn diese Vollkommenheit oder die Idee zu dem Inhalt des Schönen erhoben wird und die blossen Gefühle bei Seite geschoben werden, welche für den Philosophen der Würde entbehren, die er allein in der Idee zu finden meint.

9. Diese Ueberschätzung des Idealisirens führte auch zum gänzlichen Vergessen der Bildlichkeit des Schönen. Kant hatte den Gegensatz von theoretischer und praktischer Vernunft eingeführt und zum Prinzip erhoben; Fichte und Schiller fühlten das Unnatürliche dieses Dualismus und glaubten, durch die Idealisirung des Schönen verleitet, gerade in ihm die Vermittelung zwischen Geist und Natur, zwischen Vernunft und Begierde zu finden. Das Schöne wurde damit zur Einheit des Theoretischen und Praktischen und somit zur höchsten Wirklichkeit erhoben. Man gab der Seele neben diesem theoretischen und praktischen Vermögen als drittes noch ein ästhetisches Vermögen und meinte damit alle Schwierigkeiten gelöst zu haben.

10. Verlässt man diese Versuche, welche mit dem reinen Denken die Erkenntniss der Dinge erreichen wollen, und kehrt man zur Beobachtung des vorhandenen Schönen, als der Quelle der Wahrheit, zurück, so erhellt, dass das Schöne allerdings mehr ist, als eine blosse Nachahmung oder Copie des Natürlichen. Jene, oben erwähnten, einander widersprechenden Regeln, der Natur zu folgen und über die Natur sich zu erheben, zeigen sich beide in dem Schönen verwirklicht und haben beide Wahrheit; es kommt also nur darauf an, ihr Gebiet gegen einander abzugränzen. Man bemerkt leicht,. dass die erste Regel in der Bildlichkeit des Schönen, die andere in seiner Idealisirung ausgesprochen ist. Mit der Umwandlung der Regeln in diese Begriffe ist daher bereits eine festere Grundlage gewonnen.

11. Um nun die Abgränzung beider und den Begriff der Idealisirung zu finden, wird auf das Prinzip alles Schönen, auf die idealen Gefühle zurückzugehen sein. Der Mensch erschafft sich seine ideale Welt, um dem Zwange und der Noth der realen zeitweise zu ent-

gehen und den reinern Genuss idealer Gefühle zu erreichen. Indem er diese ideale Welt sich nach seinem Willen bildet und ein fügsames Material ihm dabei nur wenig Widerstand leistet; indem sein Ziel dabei nur der ideale Genuss ist, liegt es auf der Hand, dass der Mensch in diese Bildungen seiner idealen Welt nichts aufnehmen wird, was auf diesen Genuss keine oder eine nur störende Beziehung hat und dass er in diesen Bildungen alles steigern wird, was eine solche Beziehung besitzt.

12. Die reale Welt, sowohl die natürliche, wie die des Handelns ist wohl die Quelle der realen Gefühle für den Menschen; aber die Erfahrung zeigt, dass sie neben dem Bedeutenden auch des Gleichgültigen viel enthält; dass das Seelenvolle durch das Gemisch mit Seelenlosem darin abgeschwächt ist; dass dasselbe seelenvolle Reale oft auch die Ursachen widersprechender Gefühle zugleich in sich hat. Die einfache Nachahmung des Realen würde also das Ziel alles Schönen nur mangelhaft erreichen. Soll dies voll geschehen, so muss das Prosaische, das Störende von dem Bilde fern gehalten und das Bedeutende in demselben gesteigert werden.

13. Damit sind die Grundlagen des Begriffes gewonnen. Die Idealisirung hat eine reinigende und eine verstärkende Richtung; jene beseitigt die bedeutungslosen und störenden Elemente des Gegenstandes; diese verstärkt die seelenvollen. Damit wird die ideale Wirkung seines so erhöhten Bildes reiner, dichter, harmonischer und stärker, als die reale Wirkung des Gegenstandes in der realen Welt. Zu diesen beiden Richtungen kommt dann noch eine dritte, welche von der Natur des Materials bestimmt, in der Auswahl der Gegenstände und in der Art ihrer Nachbildung diesem Material Rechnung trägt, die eigenthümlichen Vortheile desselben im Vergleich zu dem Realen benutzt und auch dadurch das Bild über sein Reales erhöht.

14. Es ist also nicht der Zweck des Idealisirens, damit die Vollkommenheit des Gegenstandes, oder die Ideen im Sinne Hegels zur Erscheinung zu bringen. Die Begriffe der Arten und Gattungen der Dinge, als Vorbild des Schönen, würden die Individualität desselben zerstören; sie sind überdem schwankend, da sie von der Zahl der Exemplare abhängen, die der Mensch bis jetzt kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, und sie stehen endlich mit der Idealisirung des Naturalistisch-Schönen im Widerspruch. Jene oben beigebrachten Aussprüche sind sämmtlich einseitig aus der Beobachtung des Ideal-Schönen abgenommen, welches doch nur eine Art des Schönen neben der gleichberechtigten naturalistischen ist, wie sich später zeigen wird.

15. Die Photographie giebt im Gegensatz zu dem guten

Portraitgemälde ein treffendes Beispiel zu dem hier gebotenen Begriff der Idealisirung. Die Photographie hat das Seelenvolle und das Bildliche des Schönen; es fehlt ihr nur die Idealisirung und nur deshalb ist sie kein Schönes. Die Photographie giebt die feinen Härchen, die kleinen Flecken, die zufälligen Verletzungen der Haut, wie sie das Original im Moment der Aufnahme hat, obgleich sie ein Seelenloses und Zufälliges sind. Die Photographie giebt die Züge der Stimmung, welche in dem Moment der Aufnahme bestehen, wenn sie auch dem Charakter und Temperament des Originals widerspricht; sie copirt das Seelenlose, was durch den Zwang des Stillsitzens selbst in die geistreichen Gesichter sich eindrängt. Dies alles thut der Maler nicht; er reinigt sein Bild von diesen zufälligen, störenden oder nichtssagenden Elementen.

16. Die Photographie bietet weiter das Nebensächliche mit derselben Genauigkeit, wie das Wichtigere; die Haare, die Kleidung, das Gewebe ist in ihr mit derselben Peinlichkeit abgebildet, wie die Mienen und die Formen des Antlitzes. Auch dies thut der Maler nicht. Er unterscheidet hier und während er das Nebensachliche leichter behandelt, wird das Bedeutende, das Auge, die Stirn, der Mund, die Haltung in Färbung, Beleuchtung und Ausdruck von ihm gesteigert. Endlich giebt er durch die Mittel seines Materials, durch dunklern Hintergrund, durch Tiefe der Farben, Uebermalung und Kontrastirung, durch stärkere Beleuchtung des Bedeutenden dem Bilde Elemente, welche im Gegenstande in dieser Art nicht vorhanden sind. So unterscheidet sich das Oelgemälde des Malers nach allen drei Richtungen des Idealisirens von der Photographie und erfüllt erst damit die Bedingungen des Schönen.

17. Dasselbe thut der Dichter mit den zeitlichen Vorgängen. In dem Drama wird alles beseitigt, was die täglich wiederkehrenden Bedürfnisse betrifft; die Unterbrechungen der Handlung durch Schlafen, Ankleiden, Essen, Trinken der handelnden Personen werden entfernt, obgleich in der Wirklichkeit sie unentbehrlich sind; nur das bedeutende Handeln wird vorgeführt und damit das Bild verdichtet. Dies Bedeutende wird selbst noch gesteigert. Die Heerführer ragen bei Homer schon körperlich über ihre Völker hervor; Odysseus übertrifft die Phäaken in dem Diskos-Werfen mehr, als in der Wirklichkeit es der Fall gewesen sein mag. Die Liebe der Julie im Romeo ist plötzlich da und in einer Stärke, dass die Brautnacht und die Flucht mittelst des Scheintodes nur um wenig Tage vom ersten Sehen getrennt sind. Dies sind Verdichtungen und Steigerungen, welche die Wirklichkeit nicht kennt.

18. Die Bildlichkeit und die Idealisirung des Schönen stellen sonach zwei Gegensätze dar. In der ersten ist der Künstler streng an die Gegenständlichkeit gebunden; je treuer er sein seelenvolles Reale copirt, desto mehr erfüllt er seine erste Pflicht; desto sicherer ist er, verstanden zu werden, desto mehr wird er an der Hand der Natur vor aller Abirrung in das Phantastische oder Gezierte oder Unverständliche bewahrt bleiben. Bei der Idealisirung ist dagegen der Künstler in seiner F r e i h e i t; er steht ü b e r der Natur, er ist ihr Meister, er verbessert, reinigt und erhebt sie. Dort ist er der Sclav, hier ist er der Herr des Gegenstandes. Aus beiden Thätigkeiten vereint, entspringt das Schöne. Ein drittes findet dabei nicht statt.

19. Allein diese Herrschaft über den Gegenstand ist keine Willkühr. Eine tiefere Betrachtung lehrt, dass auch die Idealisirung ihre Gesetze hat und dass sie diese ebenfalls aus der Hand der Natur empfängt. Allerdings liegen diese Gesetze nicht so auf der Oberfläche, wie die der Bildlichkeit. Deshalb kann das mässige Talent wohl die Bildlichkeit des Schönen erreichen, aber nicht die Idealisirung. Diese ist wesentlich das Zeichen des Genius und der Meisterschaft. Alle grossen Künstler sind vor Allem gross in der Idealisirung. Welche unendliche Macht in der Idealisirung wohnt, dafür ist Herrmann und Dorothee von Göthe ein glänzendes Beispiel. Die so oft verschrieenen und verlachten Verhältnisse einer kleinen Stadt und eine einfache Liebe sind hier wesentlich durch die idealisirende Thätigkeit des Dichters zu einem vollendeten Meisterwerk der Kunst gestaltet worden. Weil diese idealisirende Kraft wesentlich dem Genie innewohnt, glaubt man, dass hier überhaupt keine Regeln bestehen; allein sie sind vorhanden, sie sind in dem Realen selbst zu lesen, aber nur das Genie versteht ihre Schrift zu entziffern.

20. Dass die Natur und das reale Geschehen auch hier die Lehrer sind, erhellt zunächst daraus, dass das Bedeutende wie das Prosaische nur an ihrer Hand erkannt werden können. Nur das reale Leben lehrt, mit welchen Handlungen sich Gefühle verknüpfen, welche Mienen, welche Geberden, welche Bewegungen Ausdruck eines Seelischen sind und welche nur der Nothdurft und eintönigen Arbeit des Lebens dienen. So wie das Seelenvolle im Menschen und in der Natur nur aus der Beobachtung erkannt werden kann, so auch nur das Seelenlose. Nur diese Beobachtung kann also dem Künstler lehren, was aus seinem Realen zu beseitigen ist.

21. Ebenso kann nur die Beobachtung ihm zeigen, durch welche Mittel und Elemente eine Steigerung des Seelenvollen im Bilde er-

reicht werden kann. Der Künstler hat die natürliche Steigerung der Affekte und Leidenschaften in ihren realen Aeusserungen und Worten zu studiren; da findet er die Richtungen, in denen diese Steigerung sich vollzieht. In diesen Richtungen und Elementen hat er die Mittel, dem Seelischen seines Bildes den kräftigern Ausdruck über das Reale hinaus zu geben, wie es das Schöne verlangt.

22. So leicht indess diese Regeln aufzustellen sind, so schwer ist ihre Anwendung auf den einzelnen Fall, weil die Elemente der verschiedensten Gefühle im Realen dicht bei einander liegen und jede Verstärkung des einen leicht in die Elemente des andern gerathen lässt. Auch die Entfernung des Bedeutungslosen oder Störenden hat ihre Schranke an dem innigen Zusammenhange aller Elemente im Realen mit seinem Seelischen und mit seinem Begriffe überhaupt. Vor allem ist es die menschliche Gestalt und das menschliche Benehmen, welches hier die feinsten Gränzen zeigt. Der Ausdruck der Freude kann durch einen feinen Zug in den Wangen und Munde gesteigert werden; aber unmittelbar daran liegt die Gränze, über welche hinaus die Steigerung zur Fratze wird.

23. Ein kleiner Mund, grosse Augen, feine Brauen, volle Wangen sind schön; der gute Maler weiss diese Elemente durch feine, kaum merkliche Züge zu steigern; aber wird dies schmale Gebiet überschritten, so wird der kleine Mund geziert, die grossen Augen werden seelenlos, die vollen Backen bäurisch. Aehnliches gilt auch für die Natur. Die Sonne ist in ihrem Glanz erhaben; wird dieser Glanz zu sehr verstärkt, so wird sie blendend und das Erhabene verschwindet. Die Nacht ist in ihrem Dunkel seelenvoll; aber malt der Maler sie zu dunkel, so geht die Schönheit zu Grunde. Ein Kornfeld ist als Zeichen des Fleisses, der Kultur ein Seelenvolles; man vermisst es schmerzlich in den Landschaften Kleinasiens; aber eine Gegend mit lauter Kornfeldern wird prosaisch und langweilig.

24. Auf diesen Gränzen, welche das Reale selbst der Idealisirung des Künstlers zieht, beruht die Möglichkeit der Karrikatur. Diese hat diese Gränzen überschritten, und dies ist ihr Wesen. Sie ist überladen, und zwar in dem Bedeutenden, indem dessen Züge durch Idealisirung absichtlich bei ihr überschritten sind. Die Karrikatur wird dadurch das Bild der entgegengesetzten Zustände; sie nimmt damit das Element des Verkehrten in sich auf und wird dadurch zu einem Bestandtheile des Komisch-Schönen.

B. Die Besonderung der Idealisirung.

1. In den bildenden Künsten.

1. Der im vorgehenden Abschnitt gegebene Begriff des Idealisirens wird bei seiner Verfolgung in die einzelnen Künste grössere Klarheit erlangen. Es werden in allen Künsten die drei Richtungen des Idealisirens sich nachweisen lassen. Im schönen Park entfernt der Gärtner das Unkraut aus dem Rasen, das Laub aus den Wegen, die dürren Aeste von den Bäumen; die wilde Fluth des Gewitters wird durch das Wehr von dem, den Park durchschneidenden Bache abgeleitet; dies ist die reinigende Thätigkeit. Weiter pflanzt der Gärtner die Bäume in Gruppen, stellt Nadelholz mit Laubholz zusammen, legt den Bach in Windungen, erweitert ihn hier zum See, hemmt dort seinen Lauf bis zum Sturz über Felsen; er stellt die Blumen in dichte Massen zusammen. Alles dies gehört zu der im Idealisiren enthaltenen verstärkenden Thätigkeit. Endlich versucht er mit seinem Material in der Ebene kein Bild einer Gebirgslandschaft darzustellen; er baut erhabene Felsengrotten nicht aus Feldsteinen auf; er macht nicht aus der Gestalt der Bäume durch Beschneiden die Gestalt von Thieren u. s. w. Dies ist die dritte, von dem Material bestimmte Richtung des Idealisirens.

2. In dem Werke der Baukunst entfernt die reinigende Idealisirung alle jene Theile und Behältnisse, welche nur dem Seelenlosen oder der Nothdurft des Lebens dienen. Die Küche, die Stuben des Gesindes, die Vorrathskammern, die Ställe werden aus dem Pallast in Nebengebäude verlegt oder in das Stock unter der Erde gebracht. In dem Münster sind die Zellen für Aufenthalt der Diener, für Aufbewahrung des heiligen Geräthes abgelegen. Es ist deshalb in dem Pallast kein bequemes Wohnen; die Könige bauen sich reale und behagliche Häuser daneben; ebenso ist in der Peterskirsche in Rom, in den Münstern von Cöln und Strassburg der reale Gottesdienst schwierig; nur einzelne Theile, die Kapellen und der Chor, werden dazu benutzt. Das Reale hat auch hier, soweit es seelenlos ist, der Schönheit weichen müssen.

3. Die verstärkende Idealisirung ist in der Baukunst von besonderer Bedeutung, weil ihr Reales das Seelische nicht in der Stärke und Unmittelbarkeit enthält, wie der Mensch, der den Gegenstand der spätern Künste bildet. Indem ihr Reales, das Haus, nicht die Gestalt des Organischen, sondern des Unorganischen an sich hat,

kann die Idealisirung ihre Mittel auch nur aus der Schönheit dieses letzten Gebietes entnehmen. Diese verstärkende Richtung des Idealisirens vergrössert die Räume, welche im realen Hause den seelenvollen Zuständen des Lebens dienen. Aus der Cella wird der griechische Tempel, aus der niedern Basilika wird der christliche Dom mit seinen mehrfachen Schiffen und Emporkirchen. Aus den Zimmern des Wohnhauses werden die Säle der Palläste. Die Fenster, die Thüren werden über das Bedürfniss vergrössert; dem Licht wird der weiteste Eingang geöffnet. Die Stützen und Querbalken werden in Säulen und Architrave umgewandelt; aus dem einfachen Gewölbe werden Spitzbögen, Kreuzgewölbe, durchbrochene Hallen; für die Glocken werden die Thürme weit über das reale Bedürfniss erhöht und das Portal steigt mit den Thürmen zu riesigen Verhältnissen.

4. Ueberall wird der Schein der Schwere, der Kampf zwischen Tragen und Lasten durch die schlanken Formen der Säulen, durch die zierliche Gestalt ihrer Kapitäler, durch die hohen in das Gewölbe verlaufenden Pfeiler und die Durchbrechung der Mauern und Thürme gemildert; die Enden der Thürme und Pfeiler verlaufen in Blumen und leichte Gewebe. Das verstärkende Idealisiren ist in dieser Kunst so bedeutend, dass die Wissenschaft Mühe hat, ihr Reales darin wiederzufinden. Aber trotzdem bewahrt die Idealisirung ihre Natur; sie behält an dem realen Gotteshause und Wohnhause ihr Richtmaass und ihre Schranke. Immer muss durch alle idealisirende Zuthat die Natur des Realen, des Hauses, hindurchleuchten und nur dadurch bleibt die Baukunst vor dem Maasslosen und Phantastischen bewahrt.

5. An den Baustylen der einzelnen Nationen und Epochen ist leicht zu zeigen, dass das reale Haus des Gottes oder des Fürsten, wie es die Religion und das Klima forderten und die natürlichen Mittel des Landes es gestatteten, auch die Idealisirung des schönen Bauwerkes bestimmt haben. Es ist zu wenig, wenn Hegel in dem realen Hause nur das anatomische Knochengerüste anerkennt, das die Kunst näher zu formiren habe (X. B. 370). Die dritte Richtung des Idealisirens ist leicht zu erkennen, wenn man Bauwerke aus verschiedenem Material vergleicht. Obgleich sie denselben Styl einhalten, ist doch das Kunstbauwerk aus Sandstein anders gestaltet, als das aus Ziegeln, und die ausgedehnte Anwendung des Eisens, Zinkes und Glases in der Gegenwart lässt bereits ihren Einfluss in neuen idealisirenden Formen erkennen.

6. Für die Plastik ist der Mensch das seelenvolle Reale. Vermöge seiner Natur sind hier der Idealisirung andere Gränzen, als bei der Baukunst gezogen. In der menschlichen Gestalt und Bewegung,

in seinem Antlitz ist Alles seelenvoll und eine leise Veränderung der Mienen, der Stellung giebt das Bild eines durchaus andern Gefühls. Die reinigende und verstärkende Idealisirung hat deshalb hier nur einen feinen schmalen Raum und im Vergleich zum Bauwerk scheint für sie kaum ein Platz bei der Statüe vorhanden zu sein. Allein gerade das Seelenvolle der menschlichen Gestalt hebt diese Schranke wieder auf, indem selbst die leiseste Verstärkung des Natürlichen den Zweck des Künstlers in gleichem Grade erfüllt, wie dort Verstärkungen, die das Auge kaum auf einmal fassen kann.

7. Indem hier der Mensch das Reale für alle Länder und Zeiten bleibt und dessen Gestalt nicht, wie die der Häuser, nach den Sitten und Zeiten wechselt, konnte in dieser Kunst die Thätigkeit der einzelnen Völker in der vollkommnen Idealisirung der menschlichen Gestalt in einander greifen und das von der einen Nation Erreichte von der andern weiter geführt werden. So zeigt die Kunstgeschichte, dass das, was der Orient und Aegypten hier begonnen hatten, von den Griechen übernommen und hier nach Jahrhunderten endlich zur Vollendung gebracht worden ist.

8. In den Werken der griechischen Bildhauer und mittelbar der griechischen Maler ist die Idealisirung der menschlichen Gestalt bis zum Gipfel geführt; ihre Werke gelten noch heute in diesem Punkte für die Muster, welche nicht übertroffen werden können. Diese Ideale sind dabei nicht einförmig, beschränken sich nicht auf die allgemeine Gattung, sondern bieten die Muster für alle Altersstufen, für beide Geschlechter und selbst für die verschiedenen Charaktere und Affekte. Bei diesen Idealen drängt sich die Frage hervor, auf welche Weise sie von den Griechen gewonnen worden sind.

9. Man erkennt an, dass für diese Werke kein einzelner Mensch als Modell gesessen hat; man gesteht auch zu, dass sie aus den einzelnen schönen Formen und Theilen, wie sie in einer grossen Zahl schöner Menschen zerstreut gefunden werden, nicht durch Zusammensuchen und Verbindung gewonnen werden konnten. Das Ebenmaass und die Einheit der einzelnen Theile konnte auf diese Weise nicht erreicht werden. Welcher Weg blieb da übrig? Hegel verweist auf die Phantasie des Künstlers; Lessing auf das Urbild, wie es die Natur sich gedacht hat. Allein dieses Urbild hat immer bestanden und Phantasie haben auch die Orientalen gehabt; weshalb haben trotzdem erst die Griechen dieses Ideal erreicht?

10. Es liegt nahe, die Ursache in dem schönen Menschenschlag ihres Landes zu suchen; vielfach wird behauptet, dass bei ihnen auch der reale Mensch schöner gestaltet und in zahlreichern Individuen vor-

handen gewesen sei. Allein diese Behauptung bleibt sehr zweifelhaft, wenn man die heutige Bevölkerung der griechischen Inseln betrachtet, wo der griechische Stamm sich am reinsten erhalten hat, und wenn man antike Portraitbüsten berühmter Männer aus den besten Geschlechtern des Alterthums vergleicht, welche von jenen Formen des Ideals sehr wenig enthalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Zahl schöner Menschen bei den Griechen der klassischen Periode nicht grösser gewesen ist, wie vorher im Orient und später im Occident.

11. Das Verdienst dieser Idealisirung gebührt deshalb nicht der Natur, sondern den griechischen Künstlern; aber ihnen nicht allein, sondern auch den Künstlern des Orients und Aegyptens. Die Kunstgeschichte zeigt hier einen ununterbrochenen Zusammenhang; eine stetige, aber dabei höchst langsame Entwicklung, an der Jahrtausende hindurch gearbeitet worden ist, und in welcher der einzelne, selbst grössere Künstler immer nur einen geringen Beitrag zum Fortschritt geliefert hat. Erst Dädalos löste bei den Aegyptern nach der Fabel die Arme der Statüen von dem Oberkörper; erst Polyklet wagte den Schwerpunkt des Körpers auf ein Bein zu bringen und erst Praxiteles verlegte den Schwerpunkt der Gestalt ausserhalb ihrer. Erst die Griechen überwandten die ägyptische Verbindung der Seitenstellung des Gesichts mit der Breitenstellung der Brust und Arme, und selbst bei ihnen zeigen die äginetischen Skulpturen, dass sie Jahrhunderte lang das steife Lächeln der Götterstatüen nicht überwinden konnten.

12. Bei dieser Auffassung verliert das griechische Ideal der Menschengestalt sein Wunderbares. Indem die grossen Künstler durch Jahrhunderte hindurch daran arbeiteten; indem jeder Fortschritt von den Spätern bewahrt und benutzt werden konnte; indem die realen Muster dieselben blieben und das Studium ihrer Schönheit nicht durch einen Wechsel des Gegenstandes gestört wurde, erklärt es sich, wie man allmählig diese Ideale erreichen konnte.

13. Das Reale hat auch hier den Leitfaden geboten, so schwer derselbe auch zu erkennen ist. Wenn auch kein realer Mensch das volle Modell zu diesen Idealen abgeben konnte, wenn ebenso wenig das einzelne Schöne dabei von Vielen zusammengesucht und verbunden werden konnte, so boten doch die einzelnen Schönheiten den Anhalt. Die sorgsame Beobachtung des Künstlers fand da nicht blos einzelne schöne Theile und Glieder, sondern auch das Muster für ihre Verbindung; das Maass für die Verhältnisse der Grösse und Stellung der einzelnen Theile zu einander. Diese realen Vorbilder konnten nicht mit dem Zirkel gemessen und abgezeichnet werden, aber der Künstler

bewahrte sie in seinem Gedächtniss und nach Anleitung der Formen und Verhältnisse und Richtungen, welche er so allmählig in sich aufgenommen hatte, vermochte seine Phantasie die umfassenden Verbindungen der schönen Theile zu finden, obgleich sie in keinem einzelnen Menschen zu sehen waren.

14. So wurde allmählig die Bahn zu dem Ideale geebnet. Nachdem einmal die griechische Kunst sich der steifen Fesseln Aegyptens entledigt hatte, konnte der Fortschritt schneller geschehen und durch Versuche in fügsamem Material das neue Bild der Phantasie erprobt und so die feinere Idealisirung beschleunigt werden. Weder eine göttliche noch eine logische Idee hat hierbei den Künstler geleitet; mit der Phrase, »dass die Seele sich selbst ihren Leib bilde, dass die »Gestalt der Skulptur durchweg aus dem reinen Geiste der denkenden »Einbildungskraft hervorgehen müsse« (Hegel X. B. 376), konnte der Künstler nicht weiter kommen; nur die Beobachtung des Realen konnte ihm den Weg zeigen.

15. Den letzten Anhalt gab den griechischen Künstlern der Charakter und das Leben ihres Volkes. Indem die Griechen Geist und Körper in gleichem Verhältniss ausbildeten; indem die Gymnastik und die öffentlichen Festspiele für Gewandtheit des Körpers nach allen Richtungen sorgten; indem der Ackerbau wie das Handwerk, die Schifffahrt wie der Handel, die Arbeit des Krieges wie die des Friedens, körperliche wie geistige Thätigkeit in gleichen Verhältnissen betrieben wurden, erhielt diese Harmonie des Lebens auch in der körperlichen Gestalt und in den Zügen des Antlitzes ihren Ausdruck und der feine Sinn der Künstler erkannte die Formen und Züge, in denen dieses Ebenmaass sich aussprach; sie wurden ihm der Maassstab für sein Ideal des Menschen.

16. Er brachte nicht, wie so oft behauptet wird, die schönen Formen schon vor der Erfahrung, für sich und in seinem Kopfe fertig herbei, so dass er an ihnen das Maass für die Schönheit des realen Menschen gehabt und diese danach nur auszuwählen gebraucht hätte; vielmehr entwickelte sich das griechische Ideal der Menschengestalt für den Künstler erst aus der Beobachtung des realen Menschen. Als schön galt ihm das, was als Ausdruck des Gefühles und jener Harmonie der Seele hervortrat. Welche Formen, welche Züge dies waren, konnte er nur aus der Beobachtung entnehmen; erst aus den Formen, die die Beobachtung ihm als seelenvoll, als maassvoll erkennen liess, entwickelte sich sein Maassstab und sein Bild des Ideal-Schönen. Nicht das Schöne war das erste, sondern das Seelenvolle; wo dieses gefunden und durch das Ebenmaass des Ganzen ge-

mildert, im Leben angetroffen wurde, da bildete sich daraus ein Element und ein Maassstab des Schönen.

17. Ein Theil des griechischen Ideals mag auch durch eine Verknüpfung seelenvoller Theile, die zuerst innerhalb der Phantasie des Künstlers sich vollzog, gewonnen sein. Es liegt dies in der Freiheit, welche jeder Idealisirung zu Grunde liegt. Aber jede solche zunächst in der Phantasie gebildete Gestaltung wird unzweifelhaft mit aller Vorsicht an den vorhandenen realen Gestalten geprüft worden sein, ehe sie zum typischen Zug des Ideals erhoben wurde. Auf diese Weise kann das griechische Ideal der Menschengestalt mit Recht als das Werk der Künstler gelten, obgleich doch kein Theil an ihm ist, wo das seelenvolle Reale nicht das Muster, die Unterlage und den Anhalt geboten hat. Nur dadurch, dass die Griechen die reinigende und die verstärkende Idealisirung in ihrem wahren Sinn erfassten und vollzogen, dass sie selbst für die Freiheit dieses Theiles der künstlerischen Thätigkeit die Schranken in dem Realen erkannten, blieben sie vor den Ungeheuern Indiens und vor den widerlichen symbolischen Verbindungen von Thier und Mensch, in die Aegypten gerathen war, bewahrt.

18. Hegel trägt kein Bedenken, bei den einzelnen Theilen der Gestalt den Ansichten Winkelmanns zu folgen und die idealisirten Formen, wie sie die Griechen festgestellt haben, aus ihren Beziehungen auf das Seelische und auf das Gefühl abzuleiten. So war das griechische Profil, die beinah gerade und ziemlich senkrechte Linie von der Stirn bis zur Nasenspitze, sicherlich auch bei dem griechischen Volke eine Seltenheit. Wenn die Künstler sie dennoch in ihr Ideal aufnahmen, so liegt, wie Hegel anerkennt, es darin, dass damit die Nase den Theilen des Antlitzes näher trat, welche dem Denken und den nicht sinnlichen Gefühlen angehören; die Nase wurde von der Einheit mit dem Munde losgetrennt, die bei den Thieren die Nase zur Dienerin der sinnlichen Triebe macht.

19. In ähnlicher Weise wird die niedere Stirn, das volle Haar, das runde Kinn von Hegel gerechtfertigt, weil diese Formen der Jugend angehören und damit das Zeichen der Kraft, des erblühenden Lebens, der Freude sind. Dies alles ist richtig; allein doch nur deshalb, weil die Beobachtung der realen Menschen diese Formen mit diesen geistigen Zuständen als verknüpft darlegt. An sich ist zwischen beiden nicht die mindeste Aehnlichkeit und es ist unmöglich, zu beweisen, dass diese Gefühle in diesen Formen bei dem Menschen sich darstellen müssen. Ist dies richtig, so ist auch alles Gerede von Identität der Seele und des Leibes, von Verleiblichung

des Begriffes u. s. w. leer und nutzlos. Der Künstler hat vielmehr das Reale zu studiren und aus ihm allein den Anhalt für die Idealisirung der menschlischen Gestalt zu entnehmen.

20. Dem widerspricht auch nicht, dass nach den Aeusserungen einzelner grosser Künstler die Gestalten ihrer Werke plötzlich und mit einem Male fertig vor ihrer Seele gestanden haben. Raphael äussert sich in dieser Weise in einem Briefe an einen Freund, nachdem er vorher über die Seltenheit schöner Frauen in Italien geklagt hat. Indess hatte Raphael bereits die Ideale der antiken Künstler und der italienischen Maler seit dem 14. Jahrhundert vor sich. In seiner Seele lagen diese veredelten Gestalten bereits aufbewahrt; er hatte ihnen aus sich selbst verhältnissmässig nur Weniges hinzuzufügen und es liegt in der Natur der künstlerischen Conceptionen, dass diese Zuthat sich mit dem bereits von Aussen aufgenommenen Schönen zu einem Ganzen in der Seele unbewusst verbindet und erst in dieser Einheit als bewusstes Bild in die Phantasie eintritt.

21. Die Idealisirung beschränkte sich bei den Griechen nicht auf die ideal-schöne Gestalt des Menschen. Auch das Naturalistisch-Schöne in den Gestalten der Barbaren, in den Gestalten der Faune und Satyrn und der Thiere ist von ihnen mit gleicher Sorgfalt idealisirt worden, wie später bei der Entwicklung dieser Arten des Schönen dargelegt werden wird. Insbesondere zeigen ihre Statüen gefangener Barbaren, mit welchem feinen Verständniss die Griechen auch das Naturalistische und Einseitige zu erfassen und in dieser Richtung eigenthümlich zu idealisiren verstanden haben. Jeder erkennt in der Gruppe des Pätus und der Arria Barbaren, und dennoch erkennt auch jeder die Veredelung der Züge, ohne dass ihre barbarische Grundform verlassen ist.

22. Die drei unterschiedenen Richtungen des Idealisirens sind in der Plastik leicht aufzufinden. Die reinigende Richtung beseitigt die zufälligen Mängel der Gestalt, die Runzeln der Haut, die Störungen des Ebenmaasses, welche durch einseitige Anstrengung und Arbeit in die Glieder und Züge der realen Menschen kommt. Die verstärkende Richtung verändert die Normalgestalt im Interesse einzelner Stimmungen und Charaktere. Die Stirn des Herkules ist niedriger als die des Apoll; aber seine Muskeln sind stärker als bei diesem. Die Beine und der Unterleib sind bei dem Apoll von Belvedere über das Normale verlängert, um die Erhabenheit der Gestalt zu steigern.

23. Im Allgemeinen sind bei Gestalten, die über die erste Stufe der Jugend hinaus sind, die einzelnen Muskeln und Sehnen stärker

herausgearbeitet, als bei dem realen Menschen der Fall ist. Es fällt dies dem Laien auf. Bei der Bewegungslosigkeit des plastischen Werkes war indess der Künstler genöthigt, das Leben in der Gliederung der Muskeln stärker hervortreten zu lassen. Es giebt Statüen aus späterer Zeit, die im Interesse der Naturtreue und der zarten Rundung der Gestalt diese stärkere Gliederung vermeiden; allein man bemerkt bei ihrem Anblick sofort, dass sie damit an Lebendigkeit und Beweglichkeit verloren haben; erst bei ihnen sieht man, dass sie von Marmor sind.

24. Die dritte, von dem Material bedingte Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Behandlung des Haupt- und Barthaares, der Augenbrauen und Augen; ebenso in dem Unterschied der Gegenstände des Reliefs und der Statüen. Das Haar kann in Marmor nicht getreu nachgebildet werden; deshalb geben die Bildner es nur in starken Locken, Wellen, Bündeln; die Augenbrauen bleiben ganz weg, das Auge bleibt todt. In einzelnen Fällen ist die Pupille durch eine leise Vertiefung angedeutet, wo der Blick nicht entbehrt werden konnte. Im Uebrigen haben jene Künstler, welche frei von den Rücksichten auf die religiösen Regeln des Kultus arbeiten konnten, sich der Edelsteine und andrer Mittel für die Nachbildung der Augen enthalten. Im Relief sind die Handlungsbilder häufiger und sie sind malerischer behandelt, weil hier das Material weniger mit der Schwere zu kämpfen hat.

25. Ein Gegenstand, an dem die idealisirende Thätigkeit der Plastik besonders deutlich hervortritt, sind die Kleidung und die Waffen. Die Plastik ist auf das Element der Körpergestalt für ihr Bild beschränkt; sie hat weder Farben noch besondere Lichtmittel. Es ist deshalb natürlich, dass sie ihre Gestalten von den Kleidern möglichst zu befreien sucht. Die Kleiderstoffe an sich sind kein Gegenstand treuer Nachbildung für ihr Material, vor Allem aber fehlt dem Kleide das starke Seelenvolle des menschlichen Körpers. Die Malerei hat andre Hilfsmittel und kann damit das Seelenvolle genügend verstärken; aber die Plastik hat nur die Gestalt; sie sucht deshalb alles davon abzuhalten, was sie verhüllt und verändert.

26. Hieraus erklärt sich das Vorherrschen des Nackten in dieser Kunst, wie in keiner andern. Es geht weit über die reale Sitte selbst der südlichen Länder und des Alterthums und ist lediglich ein Ergebniss der Idealisirung. Die Kunst gerieth hier in Konflikt mit der Schaam; allein trotzdem liess sie das Nackte nicht fallen. Allerdings wird dabei dem Charakter und dem Geschlechte Rechnung getragen; die ernsten Gottheiten, die Könige, die Priester, die Staatsmänner, die

Matronen werden bekleidet dargestellt; aber selbst da ist die Kleidung überall zurückgedrängt, vermindert, verdünnt, so weit es irgend mit Charakter und Sitte sich verträgt. Der Jupiter des Phidias war an Brust und Schultern entblösst.

27. Wo das Kleid nicht beseitigt werden konnte, wird es wenigstens idealisirt. Die reale Tracht bot nicht diesen Reichthum der Gewandung, nicht den üppigen Faltenwurf, wie die plastischen Kunstwerke ihn aufweisen. Trotz der Hülle scheint hier der Körper selbst hindurch. Die groben Wollenstoffe der realen Kleidung bei den Griechen führten zu keinem so vollendeten Faltenwurfe; auch hier ist also das Reale idealisirt. Dahin gehört ferner, dass der Künstler die Kleidung, die Bewaffnung auf ein Stück beschränkte; Apoll trägt nur den Mantel und Sandalen, nichts weiter; Achill nur den Helm und das Schwert, aber keinen Panzer, keine Schienen, die die Gestalt verhüllen. Die moderne Kunst findet hier an der heutigen Kleidung grosse Schwierigkeiten. Bei historischen Stoffen hebt die zu starke Idealisirung der Kleidung die geschichtliche Beziehung auf und umgekehrt ist die moderne Kleidung und Uniform weder ideal- noch naturalistisch-schön; dessenungeachtet sind diese Schwierigkeiten oft glücklich überwunden, wie z. B. bei den Statüen der Generäle des siebenjährigen Krieges am Wilhelmsplatz in Berlin.

28. Die Malerei nimmt die Stoffe der drei vorgehenden Künste in ihre Bilder auf; sie bietet ebensowohl die Natur, wie die Werke des Menschen und diesen selbst. Die Idealisirung, wie sie in jenen Künsten hervorgetreten ist, wiederholt sich deshalb in ihr; aber bei ihren reichern Mitteln treten neue Formen hinzu. Da die Malerei eine Mehrheit von Gegenständen und Handlungsbilder aufnehmen kann, so fällt der wichtigere Theil ihrer Idealisirung in die Bestimmungen des Kunstwerkes und wird dort darzulegen sein. Hier bleibt nur das Elementare zu berühren.

29. Indem das Material dieser Kunst von der Körperlichkeit befreit ist, kann die Idealisirung der Gestalten weiter gehen, als bei körperlichem Material; wie die Gestalten der Gespenster, der Höllengeister zeigen. Ein anderes Mittel sind die Verkürzungen, in denen Michel Angelo die Bahn gebrochen hat. Vor Allem dient die Farbe zur Steigerung des Seelenvollen. Die Venetianische Schule hat hierin ihre Eigenthümlichkeit. Durch die Steigerung des Lufttones, durch allgemeine Färbung im Gegensatze zu den Lokaltönen wird das Landschaftsbild idealisirt und sein Seelenvolles so gehoben, dass viele Beschauer erst an dem Gemälde die Schönheit einer Landschaft, einer Scenerie bemerken, an der sie in der Wirklichkeit gleichgültig vorüber-

gegangen sind. Ein weiteres Mittel der Idealisirung ist das Helldunkel; sei es, dass das Licht aus dem Hintergrunde kommt, oder in farbigen Reflexen sich bricht, oder in ein dunkles Gemach hineinscheint und starke Schatten und Lichter herbeiführt. Die Malerei besitzt hier Mittel, das Natürliche zu steigern, deren Wirkung in einzelnen berühmten Bildern, wie »die Nacht von Corregio« und »die »Magdalene von Schiavone« allbekannt ist.

2. In der Musik.

1. In der Musik hat die Idealisirung das Kunstschöne von seinem Realen ebenso weit entfernt, wie in der Baukunst. Es ist wesentlich diese künstlerische Thätigkeit, welche den Streit veranlasst hat, ob das Musikalisch-Schöne ein Bild oder die Sache selbst sei. Dieser Streit besteht, wenn auch minder heftig, schon für die Werke der Baukunst. Für diese ist indess nachgewiesen worden, dass das Haus das Reale ist, aus welchem die Kunstbauwerke hervorgegangen sind und von dessen Natur selbst die Idealisirung der Bauwerke ihre Richtung empfangen hat. Bei der vielfachen Verwandtschaft des baulichen und musikalischen Kunstwerkes lässt es sich erwarten, dass dieser Streit auch für die Musik einen ähnlichen Ursprung hat und eine ähnliche Erledigung finden wird. Das Wichtigste hierüber ist schon in der Lehre von der Bildlichkeit des Schönen beigebracht; hier ist nur das hinzuzufügen, was sich auf die Idealisirung des Musikalisch-Schönen bezieht.

2. Die reinigende Thätigkeit der Idealisirung zeigt sich hier in der Beseitigung aller unmusikalischen, unbestimmten Klänge, in der Herstellung fester Tonleitern, mit der Ausbildung verschiedener Tonarten. In den Naturlauten der Thiere und Menschen entbehren die Töne noch dieser Reinheit, dieser Bestimmtheit und Sonderung; es ist aber diese künstlerische Verbesserung derselben kein durchaus Neues, sondern eine Idealisirung des in den Naturtönen und in dem Naturgesange bereits, wenn auch mangelhaft und roh Gegebenen. Dasselbe gilt für das Tempo und den Rhythmus der verschiedenen Taktarten. Das Reale dazu ist in den natürlichen Bewegungen des Menschen je nach seinen Affekten und Stimmungen bereits vorhanden; es ist durch die Tonkunst nur die feinere Regelung derselben durch Idealisirung hinzugekommen.

3. Die verstärkende Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Ausbildung der Intervalle, der Akkorde, in den Consonanzen und Dissonanzen und ihrer Auflösung, in den weichen und harten Tonarten

und in der Stimmführung. Auch hier bietet die Natur, insbesondere der gleichzeitige Naturgesang Mehrerer einen realen Anhalt, von dem die Kunst ausgegangen ist. Der mehrstimmige Gesang ist nicht reine Erfindung der Tonkünstler; er hat eine reale, wenn auch rohe Unterlage, insbesondere bei den nördlichen Völkern gehabt, welchen Stoff die Kunst im Mittelalter aufgenommen und zur Harmonie und Polyphonie idealisirend ausgebildet hat. Die natürlichen Verknüpfungen zwischen Gefühl und Ton, Rhythmus und Zeitmaass, wie sie in dem Menschen bestehen, sind auch hier das Reale, welches überall die Richtung des Idealisirens in der Tonkunst bestimmt und sie vor dem Abschweifen in das Seelenlose oder Erkünstelte bewahrt hat.

4. Hanslick bezeichnet richtig die Melodie als den Kernpunkt jedes Musikstücks. Er meint, für diese Melodie gebe es kein reales Vorbild im Natürlichen. Allein dies gilt nur für sie in ihrer vollendeten und idealisirten Form. Will man diese Idealisirung nicht beachten, so kann man dasselbe auch von den Fresken Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle sagen. Alle künstlerische Zuthat ist hier, wie bei dem Musikstück nur in der Composition und in der Idealisirung des Realen enthalten; aber das Reale selbst hat den Stoff, die Unterlage sowohl für die Werke Michel Angelo's wie Mozart's abgegeben; dort sind es die Gestalten, Stellungen, Geberden des Menschen, hier sein Naturgesang, das Zeitmaass und der Rhythmus seiner vom Affekt geleiteten Bewegungen und Reden. Der Tonkünstler nimmt diese realen Elemente des Affektes in sein Gedächtniss auf, wie der Maler jene realen sichtbaren Elemente der Gefühle; sie enthalten für beide das Skelett oder die noch unverbundenen Glieder ihres Bildes, welche dann die Phantasie erfasst und componirend und idealisirend zu einem Schönen gestaltet. Hätten die Melodieen nicht ihren Ursprung und Anhalt an diesen realen Aeusserungen, sie wären nie aus blosser Phantasie geschaffen worden.

5. Die dritte Richtung ist an den Klangfarben erkennbar, welche durch die verschiedenen Instrumente und deren Mischung in das musikalische Bild eintreten. Hier ist es das Material, durch welches in seiner Weise das Seelenvolle des Realen gesteigert wird und welches zur Vollendung der Schönheit des musikalischen Bildes mitwirkt. Auch das Element des Rhythmus kann durch die Natur einzelner Instrumente in dieser Weise idealisirt werden. Die Pianoforte-Musik hat einen ihrer bedeutendsten Vorzüge in der Bestimmtheit ihrer Töne und in der Klarheit der rhythmischen Bewegung. Auch die Pauken wirken wesentlich durch die idealisirende Verstärkung des rhythmischen Elementes.

6. Die grossen Unterschiede, welche das Musikalisch-Schöne durch die Idealisirung gegen sein Reales annimmt, sind es, welche Hanslick irregeführt und zu der Behauptung verleitet haben, dass für das Musikalisch-Schöne überhaupt kein Reales bestehe, dass die Musik kein Bild sei, sondern dass sie schön sei durch sich selbst und nicht durch ihre Bedeutung. Er vergleicht sie deshalb mit dem Kaleidoskop; allein er muss sofort dieses Gleichniss verwerfen und anerkennen, dass das Werk der Musik eine That des Geistes ist. Soll aber der Geist hier nicht blind und zufällig, wie das Kaleidoskop, wirken, so muss er einen Anhalt, eine Regel oder ein Vorbild haben, nach dem er schafft. Damit zeigt sich schon die Nothwendigkeit eines Realen. Hanslick sucht nun dieses Reale in blossen Formen; consequent hätte ihn dies zu dem ästhetischen Prinzip von Herbart und Zimmermann führen müssen. Allein auch die blossen Beziehungen und Verhältnisse sind ihm nicht genug; er setzt deshalb das Wesen der Musik in die Idee; allein bei ihrer nähern Bestimmung soll diese Idee in der Musik nur ein Tonliches und kein Begriffliches (Hanslick S. 36) sein und so bleibt für Hanslick als letztes das Musikalisch-Schöne an sich; er ist nicht im Stande, sein Wesen näher zu bezeichnen, d. h. er vermag es nicht wissenschaftlich zu erfassen.

7. Auch Vischer ist durch die starke Idealisirung der Musik gehindert worden, ihre Natur richtig zu erfassen. Er gesteht zwar, »dass ihr Stoff, ihr Nachahmungsgegenstand das Gefühlsleben sei« (III. 816), und von der Idee spricht er hier nicht. Allein er sagt weiter: »Das Wort Stoff passt eigentlich nicht, weil Stoff einen Gegen- »stand bezeichnet, der dem Künstler klar als Objekt gegenübersteht; »wogegen das Gefühlsleben auch in seiner Formbestimmtheit vor der »Darstellung so dunkel ist, dass der Künstler diese Form wo ganz »Andersher entlehnt.« Und weiter (III. 830): »Die Musik giebt das »Gefühl in seiner Reinheit, d. h. in seiner Bewusstlosigkeit; aber »darum ist der tiefe Mangel des Gefühls auch der ihrige. An be- »stimmten Gegenständen schliesst sich der ganze Reichthum der Ge- »fühle auf.«

8. Hier ist Inhalt und Form der Musik vermengt. Der Inhalt der Musik ist, wie der jeder andern Kunst, das Gefühl des Menschen in seinen mannichfachen Besonderungen der Lust und des Sittlichen. Diese Gefühle sind aber seiende Zustände der Seele, im Gegensatz zu ihrem Wissen; sie können deshalb in keiner Kunst an sich selbst ein Wissen oder ein Bewusstes sein; sie sind überall nur ein Gegenstand des Wissens der Seele. Sie sind aber deshalb nichts Dunkles; vielmehr giebt die Selbstwahrnehmung von ihnen genau dieselbe Kunde,

wie die Sinneswahrnehmung von den äusssern Gegenständen, von den Farben, Gestalten und Tönen. Diese Gefühle sind in Folge der Einheit von Leib und Seele sowohl mit sichtbaren wie mit hörbaren und rhythmischen Elementen des Körpers ursachlich verknüpft. Diese Verknüpfungen machen den Körper und seine Aeusserungen zu einem Seelenvollen und indem die Künste diese sinnlichen Elemente in ihr Bild übernehmen, werden sie zugleich Bilder der damit im realen Menschen verknüpften Gefühle und damit die Grundlage des Schönen.

9. Die Musik braucht deshalb ihre Form nicht »wo ganz Anders her« zu entnehmen; sie hat sie ebenso deutlich an dem singenden und rhythmisch sich bewegenden Menschen, wie die Malerei an den Mienen und der Gestalt desselben. Die Musik steht deshalb in allen wesentlichen Bestimmungen des Schönen den bildenden Künsten gleich, und wenn sie dennoch dunkler scheint, so liegt dies nicht an dem Mangel bestimmter Formen oder an der Bewusstlosigkeit ihres Inhaltes, sondern an der starken Idealisirung ihres Schönen; vor allem aber an dem Mangel des feinen Gehörs bei dem grössten Theile der Zuhörer.

3. In der Dichtkunst.

1. Der Stoff für das dichterische Schöne ist so reich, dass die Idealisirung sich in dieser Kunst vorzüglich auf die Einheit und Lösung im Kunstwerke zu richten hat, wie später dargelegt werden wird. Es bleibt hier nur die Betrachtung des Elementaren, wobei, wie in den bisher betrachteten Künsten, die drei Richtungen des Idealisirens ebenfalls hervortreten. Die reinigende Idealisirung zeigt sich in der Entfernung und Uebergehung alles Prosaischen, was im wirklichen Leben das Seelenvolle unterbricht und abschwächt. Selbst bei Schilderung des Gestalteten und Räumlichen wird das Bedeutungslose beseitigt. Die bildenden Künste vermögen dies nicht. So schildert Homer die Stadt der Phäaken, durch welche Odysseus hindurchschreitet, nur kurz; erst den Pallast des Alkinoos beschreibt er ausführlich; der Maler dagegen hätte beide Bilder mit gleicher Ausführlichkeit behandeln müssen.

2. Indem das Prosaische des Lebens entfernt wird, rückt die zeitliche Ausdehnung in den Handlungsbildern zusammen und die Entwicklung folgt scheinbar so schnell, dass das Bild oft den Schein der Unnatürlichkeit erhält. So ist im Richard III. von Shakespeare der Uebergang vom äussersten Hass bis zum Beginn der Liebe, welcher sich bei der Lady Anna innerhalb einer Scene mit Richard vollzieht, wegen

dieser Schnelligkeit des Gefühlswechsels getadelt worden. Allein Aehnliches findet sich schon bei Homer. Helena geht im 3. Gesang der Ilias »voll süssem Verlangen im Herzen nach dem ersten Gemahl und »der Heimath der Eltern« auf die Zinnen von Troja, um die Achäer zu sehen. »Hätte ich doch den Tod gewählt, statt Deinem Sohne zu »folgen«, spricht sie zu Priamos. Als Venus dann in Gestalt einer Dienerin sie auffordert, zu dem Paris, der aus der Schlacht geflohen, zu kommen, weigert sie sich dessen mit Entrüstung; nur auf Befehl der Göttin geht sie und empfängt im Hause den Paris mit den Worten: »Kommst du vom Kampfe zurück? Wenn lieber du wärst geblieben, »niedergestreckt von dem Manne, dem tapfern, meinem Gemahl einst«; trotzdem beschwichtigt sie Paris mit wenigen Worten und ladet sie zum Beilager ein:

„Sprachs und schritt zu dem Lager voran; ihm folgte die Gattin
„Und so ruhten sie beide im schön gedrechselten Bette."

3. Diese schnellen Uebergänge in der Stimmung sind nicht als streng naturgetreu zu nehmen; sie sind nur die Folge der durch Idealisirung entfernten, dazwischen liegenden, bedeutungslosen Zustände. Für diese reinigende Idealisirung hat die Dichtkunst in ihrem Material ein unvergleichliches Mittel, wie früher gezeigt worden. Sie kann zwischen bestimmten und unbestimmten Worten, ärmern oder reichern Vorstellungen je nach dem Bedürfniss wählen. Diese begriffliche Unbestimmtheit der Sprachvorstellungen kommt ihr auch bei dem verstärkenden Idealisiren zu Statten. Sie kann dadurch Bilder bieten, die dem Maler wegen der Bestimmtheit seines Materials unmöglich sind. So löst Rudabe bei Firdusi ihre Haarflechten und lässt sie von dem Dache des Pallastes bis zur Erde niederhangen, damit Sal sie ergreifen und daran zu ihr in die Höhe klimmen könne. Dies Bild ist in seiner poetischen Idealisirung hinreissend schön; für den Maler ist es unmöglich. Dasselbe gilt für das dichterische Bild des Homer, wonach der gefallene Mars zehn Morgen Landes bedeckt; und für das Kampfesbild, wo Peiroos dem niedersinkenden Diores den Nabel durchsticht und alle Gedärme zur Erde quellen (Ilias V. 525).

4. Ein überaus wichtiges Mittel für die verstärkende Idealisirung bietet die Sprache in den Beiworten. Der Dichter vermag dadurch gerade diejenige Eigenschaft der Person oder Sache zu verstärken, auf die es ankommt. Dieses Mittel gleicht den Licht-Effekten des Malers. So gehören die grossen Augen der Here schon an sich zu ihrem dichterischen Bilde; indem aber Homer sie farrenäugige oder ochsenäugige Here nennt, verstärkt er diesen Theil ihres Bildes vor dem übrigen in der Vorstellung des Hörers. Ein ander

Mal nennt er sie schneeweissarmig, wo die Situation die Verstärkung dieser Eigenschaft fordert. So droht Zeus mit seinen schrecklichen Händen; er winkt mit seinen schwärzlichen Brauen; Here lächelt mild; der Schlummer naht sanft dem Zeus. Ueberall liegt hier die Bestimmung, welche das Eigenschaftswort bezeichnet, schon an sich in dem Bilde; das Beiwort dient nur diese Eigenschaft in der Vorstellung des Hörers zu verstärken, weil auf ihr die Schönheit der Situation beruht.

5. Die Wirksamkeit dieser Sprachform ist so gross, dass selten ein Vers von dem Dichter ohne ihre Hülfe gebildet wird. Mittelmässige Dichter haben sie durch Häufung der Beiworte noch zu steigern gesucht. Allein damit wird im Gegentheil die idealisirende Verstärkung wieder zerstört. Die Steigerung der einen Eigenschaft wird durch die gleiche einer zweiten, dritten und vierten wieder zu nichte gemacht, da die Vorstellung sie nicht sämmtlich festhalten kann. Homer hat selten mehr als ein Beiwort. Auch in dem persischen Epos des Firdusi herrscht dieselbe Vorsicht. In den Nibelungen findet sich sogar der entgegengesetzte Fehler; hier ist dieses Idealisirungsmittel zu wenig benutzt und die Bildlichkeit der Dichtung hat darunter gelitten. Selbst von den gebrauchten Beiworten sind viele unbildlich; es wird von »den besten Kleidern«, von »herrlichen »Sätteln«, von »allerbester Seide« gesprochen (I. 93); alles Beiworte, die zu allgemein und begrifflich sind.

6. Den Gegensatz dazu bilden die stehenden Beiworte bei Homer. Ihr dichterischer Werth ist bedenklich; durch ihre stete Wiederkehr verfehlen sie das, was ihr Zweck ist, das Bild des Ganzen nach einer Eigenschaft hin zu verstärken. Die Thätigkeit der Phantasie wird durch solche Wiederholung abgestumpft. Auch hat diese stehende Verstärkung selten eine besondere Beziehung auf die vorliegende Situation. Ihr Werth beruht deshalb mehr in den musikalischen Elementen des Verses, welche diese Beiworte in eindringender Weise verstärken. Da die Gedichte Homers zur Zeit ihres Entstehens nicht gelesen, sondern von Rhapsoden laut vorgetragen wurden, so hatten diese musikalischen Elemente eine viel grössere Bedeutung für die Dichtung und mochten dies Uebermaass rechtfertigen.

7. Ein anderes Mittel für die Verstärkung der dichterischen Bilder sind die Metaphern und Gleichnisse, die nur in dieser Kunst möglich sind. Sie sind früher als ein Mittel erwähnt worden, was die Bestimmtheit und Bildlichkeit der Dichtung ergänzt; allein sie dienen auch zur Verstärkung der einzelnen Eigenschaften über das Natürliche hinaus und wirken insofern idealisirend. So die Ver-

gleichung der zur Versammlung herbeieilenden Achäer bei Homer mit den Bienenschwärmen, »die dem hohlen Gestein entwimmeln und in »Traubengestalt die Frühlingsblumen besetzen«. So »durchstürmt der »Atride in Raubthierweise das troische Heer«, um den Paris zu suchen. So »schritten mit Lärm und Gekreisch, wie Vögelschaaren, »die Troer zum Kampf.«

8. Die dritte, von dem Material bestimmte Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Dichtung unter anderm darin, dass das räumlich Ausgebreitete und zugleich Seiende in ein zeitliches Geschehen umgewandelt wird, für welches die Sprache bessere Mittel hat. Deshalb giebt Homer keine Beschreibung der Führer des griechischen Heeres vor Troja, sondern lässt den Priamos die Helena nach den einzelnen Fürsten fragen, die er nach und nach bemerkt. Deshalb verwandelt sich bei Homer die Beschreibung der Bilder auf dem Schild des Achill in eine Reihe dichterischer Stimmungsbilder, in denen statt des plastischen Bildes das reale Geschehen dichterisch geschildert wird, was ihnen zu Grunde liegt. Da heisst es: »Die Bräute werden durch die Strassen geführt; laut ertönt das Brautlied; Flöten durchklingen die Reihen der Tanzenden.« In einem andern Bilde werden, »als sie »gelangt an den Ort, Rinder geraubt«; dann »entstürzen die Lauerer »dem Versteck, steigen hurtig auf die Rosse, verfolgen den Feind und »erreichen ihn.« Dies sind keine Schilderungen der Erzbilder auf dem Schilde, sondern selbstständige dichterische Schilderungen der realen Ereignisse, welche den Erzbildern zu Grunde liegen. Durch diesen Kunstgriff hat Homer die Schwierigkeit der Beschreibung des Räumlichen idealisirend umgangen.

4. Die Idealisirung des Naturschönen.

1. Es bleibt noch das Naturschöne in Bezug auf Idealisirung zu betrachten. So wie das Natürliche durch das Vorstellen zuvor in ein Bildliches umgewandelt werden muss, ehe es als Schönes von dem Menschen erfasst und genossen werden kann, so muss auch ausser dieser Verbildlichung noch die Idealisirung des Realen vorhergehen, ehe es rein als Naturschönes gelten und wirken kann. Das Reale muss durch Abhaltung aller realen Beziehungen und Interessen nicht allein als blosses Bild aufgefasst werden, es muss auch von dem Bedeutungslosen und Störenden gereinigt und in seinem Seelenvollen verstärkt werden, wie dies bei dem Kunstschönen geschieht. Der Unterschied gegen letzteres liegt nur darin, dass hier der Beschauer und Geniessende diese Bedingungen selbst vollzieht, während bei dem

Kunstschönen der Künstler dies übernimmt und in einem besondern Materiale verwirklicht.

2. So sieht der Maler bei einem schönen Baume von einzelnen störenden Zweigen, von einem trocknen Aste ab; so bemerkt er den Leberfleck in dem Gesicht einer schönen Frau nicht. So findet der Dichter in der Geschichte der Niederlande einen hervorragenden Mann, den Grafen Egmont; aber seine Thätigkeit ist da zersplittert, mit Unbedeutendem vermengt; sein Charakter ist durch die Beziehungen zu einer Frau und einer zahlreichen Familie prosaisch überladen. Dies Alles lässt der Dichter bei Seite und nun erst wird das Auftreten und die Thätigkeit dieses Helden ein rein Seelenvolles und Schönes.

3. Diese Idealisirung des Natur- und Geschichtlich-Schönen vollziehen aber nicht blos die Künstler, um damit ihr Kunstschönes vorzubereiten, sondern dasselbe muss jeder thun, der dieses Reale als ein Natur-Schönes empfinden will. Kinder und Ungebildete heften ihr Augenmerk bei Personen und Dingen gerade auf das Ungewöhnliche, auf das Mangelhafte, wenn auch Nebensächliche; künstlerische Naturen dagegen sehen diese Mängel gar nicht und halten an dem Seelenvollen fest, was das Reale bietet. Deshalb finden Geschäfts-Reisende in Italien sich in ihren Erwartungen so getäuscht; sie klagen über die Prosa der dortigen Zustände, während es doch nur an ihnen liegt, dass sie nur das Prosaische und nicht das Poetische dieses Landes sehen. Deshalb findet der Dichter in den einfachen Verhältnissen der Familie, des Landlebens, der täglichen Arbeit genügenden Stoff zu dichterischen Bildern, während das auf das Reale gerichtete Interesse prosaischer Menschen nur über Langeweile und Dürre klagt.

4. Indem das Naturschöne somit die gleichen Bestimmungen, wie das Kunstschöne enthalten muss, um als Schönes zu gelten und zu wirken; indem es ein Seelenvolles sein, als ein Bildliches aufgefasst werden und die Aufmerksamkeit auf das Bedeutende sich richten und von dem Prosaischen absehen muss, erhellt, dass der Unterschied des Naturschönen von dem Kunstschönen nicht in dem Mangel einer dieser wesentlichen Bestimmungen liegt, sondern darin, dass diese Bestimmungen nicht sinnlich oder sprachlich verwirklicht, befestigt und für jeden erkennbar gemacht sind, sondern sich blos in dem Vorstellen des Beschauers vollziehen.

5. Man kann deshalb im Gegensatz zu der gewöhnlichen Meinung sagen, dass nur das Kunstschöne Gegenständlichkeit besitzt, das Naturschöne aber nicht; da dieses nur im Vorstellen des Menschen besteht. Das, was gemeinhin Naturschönes genannt wird, ist nur die Unterlage dazu; es ist in Wahrheit nur ein seelenvolles

Reale in höherem Grade, oder Etwas, das eine Aehnlichkeit, oder eine ursachliche Verknüpfung mit solchem hat. Dadurch giebt es der Phantasie des Beschauers den Anstoss, es bildlich und idealisirt und damit als ein Schönes zu fassen. Deshalb wird die Schönheit der Natur und des Geschichtlichen nur von dem erkannt, der eine vorwiegende Empfänglichkeit für ideale Gefühle hat und deshalb zur idealen Auffassung des Realen neigt. Wer in die realen Interessen des Lebens verwickelt, von Ehrgeiz und Spekulationen erfüllt ist, oder mit der Nothdurft des täglichen Lebens zu kämpfen hat, der sieht und hört zwar genau dasselbe, wie jener; aber das Schöne darin bleibt ihm verborgen.

6. Indem das Naturschöne nur im Wissen des Beschauenden sich entwickelt, bleibt der Grad dieser Entwicklung unbestimmt und zufällig. Sowohl die Bildlichkeit wie die Idealisirung wird selten vollständig im Vorstellen ausgeführt; es bleiben reale Interessen und prosaische Bestandtheile eingemengt; deshalb ist das Naturschöne bei den meisten Menschen innerhalb ihres Vorstellens von niedrerer Art, als das Kunstschöne. Auch ist in dem Realen oft ein Seelisches verschiedener Art angedeutet und es ist zufällig, welches von diesen Gefühlen in seinen äussern Elementen von dem Beschauer erfasst und weiter gebildet wird. Der eine sieht in dem Rheinfall nur ein Erhabenes, der andere erfreut sich an der einfachen Schönheit des darüber schwebenden Regenbogens; der dritte nimmt es als Bild der Trauer, des Stürzens und Vergehens, der vierte als ein Bild des ewigen Beharrens in allem Wechsel des Einzelnen. Von all diesen Zufälligkeiten und Schwankungen ist das Kunstschöne frei.

7. Es giebt in der realen Welt Umstände, welche dieser Auffassung des Realen als ein Naturschönes unterstützend zu Hülfe kommen. Vor allem thut dies die zeitliche oder räumliche Entfernung des Gegenstandes. Die Kinder- und Jugendzeit erscheint im spätern Alter poetisch, weil das reale Prosaische, was sie enthielt, aus der Erinnerung verschwunden und nur das Seelenvolle geblieben ist. Die Zeit hat hier die Rolle der idealisirenden Phantasie übernommen. Wenn der antike griechische Staat von der modernen Philosophie vorzugsweise für den Staat der Schönheit erklärt wird, so beruht dies auf einer ähnlichen Täuschung. Es ist der Gegenwart nur das Bedeutende aus dem Leben und der Geschichte dieses Volkes durch die erhaltenen Reste der Literatur und Kunst überliefert worden; das Prosaische, Gemeine, Hässliche, was unzweifelhaft sich in gleichem Maasse, wie jetzt, dazwischen gedrängt gehabt hat, ist aus diesen Nachrichten und Ueberbleibseln nicht mehr erkennbar und so scheint nur jenes Volk

durch die idealisirende Wirkung der Zeit vorzugsweise als Inhaber der Schönheit.

8. Indem für grosse Ereignisse und grosse Männer der Gegenwart diese idealisirende Wirkung der Zeit noch fehlt, wird ihre Aufnahme in das Epos oder das Drama unmöglich. Der Dichter könnte wohl selbst diese Idealisirung vollziehen, aber das viele Prosaische, was diesen Personen und Ereignissen anhaftet, ist in dem Gedächtniss der Mitlebenden noch so lebendig, dass der Dichter es nicht zu überwinden vermag. Die prosaische Auffassung der meisten Menschen hält an diesem Bedeutungslosen fest und sie können deshalb dem Dichter in seiner Idealisirung nicht folgen.

9. Aehnlich wie die zeitliche wirkt die räumliche Entfernung. Es verschwinden dann die kleinen und ungehörigen Anhängsel und das Seelenvolle tritt stärker hervor, wenn der Gegenstand als ein Ganzes überblickt und erfasst werden kann. Ein Schiff mit vollen Segeln wird erst in einiger Entfernung schön; die Mühle mit ihrem Geklapper und dem Schreien der mancherlei Thiere auf dem Hofe wird erst in der mildernden Entfernung ein Seelenvolles, was sich zum dichterischen Bilde formt. Aus demselben Grunde wirkt die Aufnahme bestimmter Strassen und Oertlichkeiten einer Stadt in ein Drama bei der Aufführung desselben in dieser Stadt ernüchternd; die Zuschauer kennen hier die Prosa des Realen zu genau. Selbst der Genuss der Oper und des Schauspiels verlangt eine gewisse Entfernung, durch welche die Physiognomien der Schauspieler die Bestimmtheit verlieren, an der man sie als reale Menschen dieser Stadt erkennt.

10. Auch der längere Umgang mit einem Menschen wirkt idealisirend, obgleich man das Gegentheil vermuthen sollte. Jedem wird beifallen, wie oft Menschen bei dem ersten Sehen für hässlich gelten, wie aber mit der steigenden Bekanntschaft und Freundschaft diese Hässlichkeit sich verliert und zuletzt in das Gegentheil umschlägt. Aus dem in diesem Werk aufgestellten Begriff des Schönen ist diese Umwandlung leicht zu erklären. Die Hässlichkeit wie die Schönheit liegt nicht in der Form an sich, sondern nur in ihrer Beziehung und Verknüpfung mit den Gefühlen; was mit Lust und mit Zuständen, die zu ihr führen, regelmässig verknüpft ist, ist schön; was mit Schmerz und Zuständen, die zu ihm führen, verknüpft ist, ist hässlich.

11. Hässliches und Schönes ist deshalb bei den meisten Menschen zugleich vorhanden. Sind nun die hässlichen Elemente hervortretender, als die anderen, so wird das erste Sehen nur einen hässlicen Eindruck gewähren. Erst wenn durch längeren Umgang die

guten Seiten, die Gefälligkeit, die Heiterkeit, das Talentvolle, das Geistreiche des Menschen erkannt sind, werden auch die feineren und verborgenen Elemente und Züge, welche diese Gefühle und Quellen der Lust andeuten, bemerkt und indem die Aufmerksamkeit sich immer mehr ihnen zuwendet, vollzieht sich allmählig die Idealisirung zum Schönen, indem von den hässlichen Zügen abgesehen und nur an jenen festgehalten wird.

12. Auch der Verliebte hält deshalb sein Mädchen für das schönste. Es ist dies nicht blos Täuschung oder Partheilichkeit, sondern Folge der Unbestimmtheit des Naturschönen und der allmähligen Entwickelung der idealisirenden Thätigkeit. Indem der Freund, der Liebhaber sich nur an die Züge des Mädchens hält, welche in Wahrheit auf die Lust und ihre Quellen deuten, ist es keine Täuschung, sondern volle Wahrheit, wenn er ihr Gesicht, ihre Gestalt für schön erklärt. Deshalb sind auch die Photographien im Anfange oft abstossend und erst wenn man das Original mit seinen guten Eigenschaften kennen gelernt hat, findet man sie hübsch, ja wohl schön. Es versteht sich, dass all dies Naturschöne nicht den Grad des Kunstschönen erreicht, weil dort das Störende und Seelenlose zu stark eingemengt ist, um wie bei dem Kunstschönen völlig beseitigt werden zu können.

C. Die Gränzen der Idealisirung.

1. Im Natürlichen.

1. Die Idealisirung enthält das Moment der Freiheit des Künstlers; in ihr liegt, dass er die Natur verlassen soll, dass er in seinem Bilde bald mehr, bald weniger geben soll, als eine reine Nachahmung des Realen. Die tiefere Betrachtung hat gezeigt, dass diese Freiheit allerdings keine Schrankenlosigkeit ist; dass die Reinigung und Verstärkung des Natürlichen ihre Richtung von dem Realen selbst vorgezeichnet erhält. Allein dabei ist die Frage noch offen geblieben, wie weit innerhalb dieser Richtungen die Abweichung von der Natur geschehen darf, ohne das Schöne selbst zu verlieren.

2. Um diese Frage zu beantworten, muss zwischen dem Gebiet der Natur und dem der Sittlichkeit unterschieden werden, da in jedem dieser Gebiete der Begriff des Schönen zu einer andern Antwort führt. Diese Frage, die hier zunächst für die Idealisirung erhoben ist, kehrt auch bei der Composition des Stoffes zu dem Kunstwerk wieder; auch hier kann der Künstler in der Verbindung des Realen sich von der Natur entfernen und da die Verhältnisse in bei-

den Beziehungen für diese Frage dieselben sind, so soll sie hier vollständig erledigt werden, obgleich die Composition erst später in Betracht kommen kann.

3. Wenn die Frage zuerst auf das Natürliche gestellt wird, so gestaltet sie sich zu der bestimmtern Frage: Wie weit das Unwahrscheinliche und das Unnatürliche in das Schöne aufgenommen werden darf. Das Unnatürliche enthält eine Verletzung der Naturgesetze; das Unwahrscheinliche enthält eine solche Verbindung derselben, wie sie in der Natur gewöhnlich nicht angetroffen wird, ohne dass doch eine Verletzung ihrer Gesetze dabei nachgewiesen werden kann. Das Unwahrscheinliche hat seine Grade, wie der Begriff des Ungewöhnlichen; sie bestimmen sich nach dem Verhältniss der Zahl der Ausnahmefälle zur Zahl der Fälle der Regel.

4. Die erste Unnatürlichkeit des Schönen entsteht, wenn man seine Bildlichkeit übersieht, das Schöne als ein Reales behandelt und nun den grossen Unterschied seiner von seinem Gegenstande als ein Unnatürliches behauptet. So ist es höchst unnatürlich, dass die Marmorstatüe sich nicht bewegt, dass die Hebe von Canova ewig im Einschenken verharrt; so ist es höchst unnatürlich, dass der gemalte Fluss nicht fliesst, dass der von dem Winde im Gemälde gebogene Zweig ewig gebogen bleibt. In der Oper ist es höchst unnatürlich, dass der Mörder vorher singt, ehe er seinen Feind ersticht und dass ebenso der Zank zweier Frauen von ihnen abgesungen wird. In dem Drama ist es höchst unnatürlich, dass die edlen Römer ein reines Deutsch in Versen sprechen; dass sie mit blechernen Schwertern einander bekämpfen und dass aus der Wunde des Getödteten kein Blut fliesst.

5. Alle diese Unnatürlichkeiten liegen nicht in dem Inhalt und Stoff des Schönen, nicht in dem Gegenstande und der Handlung, welche das Schöne vorführt, sondern sie kommen aus der Bildlichkeit des Schönen, welches seinem Begriffe nach nur einzelne Elemente seines Realen für die Herstellung seines Bildes benutzt. Sie werden hier nur erwähnt, weil die Kritik wohl auch an dieser Art der Unnatürlichkeit Anstoss genommen hat. Bekanntlich ist die Oper lange Zeit wegen der Unnatürlichkeit, dass Alles in ihr gesungen werde, angegriffen worden. Wenn man indess festhält, dass der Gesang hier überhaupt das wesentliche Material ist, in dem das Bild dargestellt werden kann und soll, so steht dieser Tadel auf derselben Stufe mit dem, dass das Gemälde nur eine bemalte Leinwand ist.

6. Das Bild im Schönen darf nicht alle Elemente seines Gegenstandes in sich aufnehmen; es muss sich von ihm unterschieden halten

und dieser Unterschied muss selbst für den Beschauer deutlich hervortreten; denn nur dadurch ist es ein Schönes, nur dadurch kann es die idealen Gefühle in ihm erwecken. Wenn deshalb der Componist das Bild eines Streites in Tönen und der Dichter in metrischen Versen bietet, so bieten sie nicht ein völlig von dem Gegenstand Verschiedenes, sondern sie beschränken sich bei ihrem Bilde nur auf einzelne Elemente dieses realen Streites. Sie wählen aus dem Realen die in ihm enthaltenen Elemente des Tönens und des Rhythmus und benutzen diese allein für ihr Bild durch das Material der musikalischen Instrumente oder der Sprache. Damit ist das genügend deutliche Bild des Realen hergestellt, welches natürlich den Unterschied seiner von dem Realen nicht ausschliesst. Will man diesen Unterschied eine Unnatürlichkeit nennen, so ist ihm diese unentbehrlich. Sie wird auch mit Leichtigkeit von dem Beschauer überwunden, d. h. durch Illusion aufgehoben, weil zwar nicht das Thier, aber der Mensch idealer Gefühle fähig ist und diese allein durch das Bild des Realen erweckt werden können.

7. Es folgt zugleich hieraus, dass innerhalb ein und desselben Kunstwerks mit dem Material der Bildlichkeit nicht gewechselt werden darf. Es darf deshalb der Marmorstatüe kein goldner Stab in die Hand gegeben werden, denn der Marmor ist das Material für Alles und die Einmischung eines realen Gegenstandes stört gerade die Illusion. Ebenso ist es ein Fehler, wenn in der Oper nicht Alles gesungen, sondern Einzelnes gesprochen wird; oder wenn eine Handlung halb in Gemälden und halb in dichterischen Bildern geboten wird. Deshalb ist es selbst bedenklich, die Musik, wie sie Beethoven zum Egmont componirt hat, bei der Aufführung des Trauerspiels in die Zwischenakte einzuschieben. Ebenso ist der neueste Versuch in Romeo und Julie von Gounod, ein lebendes Bild aus den später auftretenden Personen der Oper, d. h. ein Gemälde dem Drama mit der Ouvertüre vorauszuschicken, eine fehlerhafte Vermischung der Darstellungsmittel.

8. Abgesehen von diesen Fällen bleibt hier nur die Unnatürlichkeit und die Unwahrscheinlichkeit des Gegenstandes oder der Handlung zu betrachten, welche den Stoff des Bildes abgiebt. Hier zeigt nun die Beobachtung des vorhandenen Kunstschönen, dass in demselben des Unnatürlichen viel enthalten ist. Es ist zum Theil die Folge der Idealisirung des Realen. Schon im schönen Park ist das Wachsen der Blumen in geometrischen Figuren des Bodens ein Unnatürliches; ebenso fehlt es für die Pyramiden, wie für den vollendeten gothischen Münster an einem natürlichen Vorbilde. In der Plastik sind die Centauren, die Satyrn mit Bocksfüssen, die Herma-

phroditen gegen die Gesetze der Natur. In den Gemälden ziehen Tauben einen Götterwagen durch die Luft; der Tod kommt als Gerippe mit der Sense; in Kaulbach's Zeitalter der Reformation sitzen Männer bei einander, die in verschiedenen Jahrhunderten gelebt haben und Raphael hat die Philosophen Griechenlands aus vier Jahrhunderten in gemeinsamer Unterhaltung dargestellt.

9. Zu den Symphonien Beethovens sind die genauen Urbilder im Realen nicht zu finden. In der Dichtung sprechen die Thiere; die Blumen weinen; Tarnkappen machen den Besitzer unsichtbar und das Horn Hüon's nöthigt Alle, die es hören, zum Tanze. Der Dichter baut Palläste aus Gold und Edelsteinen auf den Grund des Meeres; Homer lässt den Odysseus drei Tage und drei Nächte schwimmend mit den Meereswogen kämpfen, ohne dass er umkommt; bei Tasso spaltet der Held mit einem Hiebe seinen gepanzerten Gegner vom Kopf bis zum Fuss und Hüon reist mit seinen Knappen zu Pferde von Frankreich glücklich bis Bagdad, ohne Land und Leute zu kennen. Dante wandert an der Hand des Virgil durch die Hölle; Macbeth wird von den Hexen angerufen; Faust fährt mit Mephistopheles durch die Lüfte und tanzt mit den Hexen auf dem Blocksberg. In dem Roman, wenn alle Mittel versagen, stirbt der reiche Onkel in Ostindien oder die Geliebte wird als das Kind eines Fürsten erkannt und die Schwierigkeiten der Heirath sind überwunden.

10. In diesen und ähnlichen Fällen ist zunächst das Gebiet des Glaubens von dem Gebiet der wirklichen Natur abzusondern. Es ist früher gezeigt worden, dass für die Kunst auch das von dem Volke Geglaubte als real gilt. Diese Welt, wie sie aus dem religiösen und weltlichen Glauben sich zusammensetzt, hat nicht dieselben Gesetze, wie die wirkliche Welt und es kann der Stoff eines Schönen nicht schon deshalb als unnatürlich oder unwahrscheinlich behandelt werden, weil er gegen die Gesetze der wirklichen Natur verstösst, sobald er nur mit denen der andern, geglaubten Welt übereinstimmt und in deren Gebiet gestellt ist. Deshalb ist das Verhalten der Götter bei Homer und ihr Eingreifen in den trojanischen Krieg nichts Unnatürliches. Homer hält sich hierbei streng innerhalb der Natur und des Charakters der einzelnen Götter, wie die griechische Religion sie gebildet hatte und das griechische Volk sie für wirklich hielt. Es ist durchaus unrichtig, wenn Hegel sagt, Homer habe es nur symbolisch gemeint, oder es ungewiss gelassen, ob z. B. die Erscheinung der Athene, als sie den Achill bei den Haaren ergreift und von dem Kampf mit Agamemnon abhält, als ein reales Geschehen oder nur als ein innerer Vorgang in der Seele des Achill zu nehmen sei. (X. A. 293.)

Vielmehr glaubten Homer und seine Zeit an diese Götter und an ein solches Verhalten derselben zu den Menschen; es fiel Homer nicht ein, hier nur Symbolisches oder Allegorisches zu bieten.

11. Dasselbe gilt für die Wunder und Prophezeihungen innerhalb der christlichen Religion; für die Legenden und Heiligengeschichten innerhalb des katholischen Glaubens. Indem Raphael, Michel Angelo und Andere diesen Stoff in ihre Gemälde aufnahmen, indem Dante, Milton, Klopstock das dreieinige Wesen der Gottheit, die Engel und die Heiligen nach denjenigen Begriffen und Regeln handelnd darstellten, wie sie in der Religion und im Glauben des Volkes bestanden, war ihre Darstellung für ihre Zeit kein Unnatürliches oder Unwahrscheinliches, vielmehr eben so natürlich, wie Regen und Sonnenschein in der irdischen Welt, wie die Thaten der Griechen vor Troja in den Schilderungen Homer's und wie die Ereignisse in Göthe's Hermann und Dorothea. Dies gilt auch von den Hexen im Macbeth und von dem Teufel im Faust; beide waren durch den Glauben des Volkes zu jener Zeit reale, mit solchen Kräften versehene Wesen.

12. Nachdem auf diese Weise die Frage näher bestimmt ist, führt die Beobachtung des vorhandenen Schönen zu folgenden Regeln über das Unnatürliche und Unwahrscheinliche in der Kunst: 1) Innerhalb der überirdischen Welt des Glaubens darf die Kunst die Begriffe und Naturen der göttlichen und überirdischen Wesen nicht verändern oder verletzen. Sie kann ihnen ein einzelnes Handeln unterlegen, was der Glaube nicht kennt; aber es muss dem Charakter und der Natur der Gottheit, so wie sie der Glaube festgestellt hat, entsprechen. 2) Innerhalb der irdischen Welt ist die Kunst an kein Naturgesetz gebunden; sie kann für ihr Werk eine ideale Welt bilden, in welcher die Gesetze der Natur mehr oder weniger nicht gelten oder durch andere ersetzt sind. 3) In dieser Freiheit ist sie nur durch drei Ausnahmen beschränkt: a) sie darf die realen Verknüpfungen zwischen den Gefühlen und ihren Aeusserungen, welche das Sinnliche zum Zeichen des Innern machen, nicht verändern; b) sie darf die Gefühle der Seele nicht aufheben oder in ihrem Wesen verändern; endlich c) darf der Künstler die Gesetze seiner idealen Welt, wie er sie einmal gestaltet hat, für das bestimmte Kunstwerk, dem sie gilt, nicht wieder aufheben oder verändern. Der Dichter hat vielmehr an den Gesetzen dieser Welt, wie er sie gebildet hat, von Anfang bis zu Ende seiner Dichtung festzuhalten.

13. Die Wahrheit dieser Regeln ergiebt sich ebenso aus den vorhandenen Werken der Kunst, wie sie aus dem Begriffe des Schönen, welcher früher bestimmt worden ist, folgt. Die erste Regel er-

giebt sich aus der Natur des Glaubens. Die überirdischen Wesen sind nur so weit real, als der Glaube ihre Natur festgestellt hat; eine Thätigkeit derselben, welche dieser Natur entspricht, wird deshalb der Gläubige zwar nicht für wahr halten, aber sie verletzt auch seinen Glauben nicht und die Illusion kann hier dem Künstler folgen. Widerstreitet aber die Handlung, welche der Dichter das göttliche Wesen vornehmen lässt, dessen Natur, wie sie der Glaube festgestellt hat, so fehlt solchem Wesen die Realität. Ein solches Handeln verletzt dann den Glauben des Volkes und die Heiligkeit und Macht seiner Götter. Statt der Illusion tritt das reale Gefühl gekränkter Frömmigkeit ein und hindert das Schöne.

14. Die dritte Regel, so weit sie im ersten Satze jede Willkür in der Bildlichkeit des Schönen verbietet, ist bereits früher begründet worden. Auf ihrer strengen Beobachtung beruht alles Verständniss und alle Wirkung des Schönen. Der Künstler darf nicht das Zittern zum Zeichen des Muthes und die Blässe des Gesichts zum Zeichen der Freude machen oder ganz neue Zeichen dafür erfinden. Wenn nach dem zweiten Satz die Natur und das Wesen der Gefühle vom Künstler nicht verändert werden darf, so ist diese Schranke durch die Natur der menschlichen Seele geboten. Indem die Lust und die sittlichen Gefühle den Kern alles Daseins für den Menschen bilden; indem sie den Inhalt alles Seelenvollen und alles Schönen ausmachen, sind sie das Höchste, auf das alles Andere bezogen wird und an dessen Wesen deshalb nichts, um eines Andern willen, geändert werden darf; eben weil dieses Wesen der Seele das Höchste ist. Die Dichtung kann deshalb wohl einzelne Kräfte der Seele steigern; sie kann Menschen mit einer prophetischen Gabe, mit einer unermesslichen Gelehrsamkeit vorführen; aber sie darf den Gegensatz von Lust- und sittlichem Gefühl nicht aufheben; sie darf die Reizung des Willens durch die Gefühle nicht beseitigen, sie darf die Beharrlichkeit des einmal aufgestellten Charakters nicht verletzen, ohne ihren Bildern das Seelische zu nehmen, durch das sie allein schön sind.

15. Unter Innehaltung dieser zwei Schranken hat der Künstler im Uebrigen volle Freiheit; er darf für sein Schönes eine ideale Welt schaffen, in der von den Gesetzen der Natur nur so viel zu gelten braucht, als ihm beliebt. Die Erfahrung beweiset, dass die Illusion des Beschauers und Lesers hier jeder Gestaltung folgen kann und dass die Schönheit der Kunstwerke durch diese Unnatürlichkeiten nicht aufgehoben wird. Es bleibt trotz der Beseitigung einzelner Naturgesetze doch noch Reales genug als Unterlage, um dem Bilde seine Wirksamkeit zu erhalten. Indem diese Entfernung von der

realen Natur beim Künstler nur im Dienste der Lust- oder sittlichen Gefühle geschieht, indem damit denselben nur eine leichtere Entfaltung gewährt werden soll, nimmt der Beschauer mit Freudigkeit diese Bilder von mächtigen Zauberern und gütigen Feen, von goldenen Schlössern, von unsichtbar machenden Ringen, von redenden Thieren und riesenstarken Helden auf; er vergisst gern, dass dergleichen in der realen Welt unmöglich ist; alle diese Freiheit dient ja nur der Darstellung der Lust, der Ehre und der sittlichen Gefühle. Weder die Composition noch die Idealisirung des Künstlers ist daher in dieser Beziehung an irgend eine weitere Schranke, als die beiden obengenannten, gebunden.

16. Allein so frei wie hier der Künstler seine ideale Welt bilden darf, so streng ist er im Fortgange seines Werkes an die Gesetze dieser idealen Welt, wie er sie einmal gestaltet hat, gebunden; jede Verletzung derselben im Fortgange der Handlung, im Verlaufe der Begebenheiten ist ihm untersagt. Diese Festhaltung des einmal gewählten Bodens ist nöthig, weil ohne dieselbe alle jene Schwierigkeiten des Handelns, jene Kämpfe, jene Collisionen aufhören, durch welche allein der Charakter der handelnden Personen sich erproben und das Schöne seinen tiefern Inhalt zur Darstellung bringen kann. Achill ist gegen die Naturgesetze nur an der Ferse verwundbar, Siegfried in den Nibelungen nur an der Schulter; aber bei dieser Bestimmung bleibt es auch in beiden Dichtungen und sie unternehmen es nicht, diesen Helden damit zu helfen, dass auch an jenen Stellen ihre Verwundbarkeit aufgehoben wird.

17. Hüon hat das Zauberhorn zur Hülfe gegen seine Feinde erhalten; allein dabei bleibt es und es geschehen im Laufe der Dichtung keine neuen Wunder, um ihn zum Ziele zu führen. In dem Reineke Fuchs reden die Thiere; aber dies gilt für den ganzen Verlauf und für alle Thiere; nirgends werden dem Löwen oder Fuchs zu Liebe Thiere in ihrer realen beschränkten Natur daneben eingeführt. Die Götter Griechenlands helfen im trojanischen Krieg den einzelnen Helden, aber immer nur innerhalb bestimmter fester Schranken, über die hinaus diese auf sich selbst angewiesen bleiben. Nirgends wird einzelnen Helden zu Liebe eine Ausnahme dahin gemacht, dass er gegen alle Gefahren gesichert wäre. Man bemerkt leicht, dass jede solche Durchbrechung der einmal eingeführten idealen Welt und ihrer Gesetze alle Tapferkeit, alle Beharrlichkeit und alle Tugend zu Nichte machen würde. Wenn keine Gefahr möglich, wenn jeder Schmerz, jedes Uebel willkürlich beseitigt werden kann, hört auch aller Werth der Tugend auf; ebenso fällt der Reiz einer Lust, der nie eine Gefahr droht und

die dem Helden im Schlafe zufällt. Der Teufel hat im Faust grosse Gewalt, aber brauchte er auch das Kreuz auf der Diele und das Gebet des Frommen nicht zu fürchten, so wäre er allmächtig und die Tragödie unmöglich.

18. So natürlich und wahr diese Regel erscheint, so ist doch ihre Festhaltung nicht so leicht, dass nicht selbst in den bedeutendsten Werken einzelne Verstösse dagegen sich aufzeigen liessen. Schon bei Homer kann man dahin die goldnen und silbernen Hunde rechnen, die von Hephästos geschmiedet, das Haus des Alkinoos bewachen, die niemals alt werden und unsterblich sind. Ein solcher silberner und dabei lebendiger und Wache haltender Hund ist selbst für die ideale Welt der Odyssee eine Unmöglichkeit. In der Iphigenie auf Tauris von Euripides ist das Auftreten der Pallas Athene am Schluss, wie sie den Thoas von der Verfolgung des Orest und der Iphigenie abhält, als ein Unnatürliches getadelt worden; allein es entspricht ganz dem Charakter und Verhalten der griechischen Götter. Das von der erhabenen Göttin ausgehende Verbot war trotz seiner Grundlosigkeit von selbst ein heiliges und der Gehorsam des Thoas natürlich.

19. Bei Göthe dagegen wird die Lösung durch die Ueberredung und die moralischen Beweggründe herbeigeführt, welche Iphigenie gegen Thoas geltend macht. Obgleich Barbar, wird er dadurch bekehrt und lässt die Geschwister ziehen. Hegel stellt diese Lösung hoch über die des Euripides; allein sie verlässt die Gesetze der von Göthe seinem Drama untergelegten idealen Welt, während die Lösung bei Euripides von diesem Fehler völlig frei ist. Dem Befehl einer sichtbar in ihrer Hoheit auftretenden Göttin musste der Barbar gehorchen; dies entspricht genau dem religiösen Glauben jener Zeit; aber durch moralische Vorhaltungen sich zum Verlassen der heiligsten Gebräuche seines Volkes bestimmen zu lassen, ist für einen Skythen, der über ein Volk herrscht, das noch Menschenopfer kennt, durchaus unnatürlich.

20. Aehnliches lässt sich von der Vision der Freiheitsgöttin im Egmont sagen. Göthe lässt die Tragödie ganz innerhalb der realen, niederländischen, katholischen Welt spielen; nur am Schluss wird im geraden Widerspruch mit dieser Welt dem Zuschauer auf einmal die Göttin der Freiheit in Klärchens Gestalt vorgeführt, um die Lösung zu bringen, die der Dichter ohnedem nicht erreichen kann. Aehnliche Unnatürlichkeiten enthält die Vermengung der griechischen Götterwelt mit dem christlichen Glauben, wie sie bei Dante und in Schiller's Braut von Messina vorkommen. Auch die Nibelungen haben durch

ihre Ueberarbeitung in christliche Zeit eine Mischung von heidnischem und christlichem Inhalt erhalten.

21. Wenn das Unnatürliche dem Künstler erlaubt ist, sobald es nur folgerecht festgehalten wird, so ist dagegen das Unwahrscheinliche allemal ein Fehler. Es ist im Grunde nur dasselbe eben gerügte Verlassen der von dem Dichter gebildeten Welt, ein Verstoss gegen seine eignen Gesetze, nur in weniger auffallender Form. Das Unwahrscheinliche ist ein aus den Gesetzen des Geschehens nicht abgeleitetes, ganz aussergewöhnliches Ereigniss. Wenn es auch nicht geradezu gegen ein Gesetz verstösst, so verräth es doch die gleiche Willkür des Dichters, wie sie dem wirklichen Verstoss zu Grunde liegt und diese Willkür erschüttert die Festigkeit der Entwicklung, die Darlegung des Charakters, das Hervortreten tieferer Gefühle ebenso, wie das offene Verlassen der Gesetze.

22. Mit Recht wird deshalb jede Unwahrscheinlichkeit in dem Verlaufe eines dichterischen Werkes schon von dem allgemeinen Urtheil als ein Fehler gerügt. Bei der Besprechung der Dramen und Romane in der Gesellschaft wird dieser Verstoss meist zuerst hervorgehoben; der gebildete Geschmack empfindet sofort, dass damit der von dem Künstler eingeführten Welt Gewalt angethan ist, und zwar nur deshalb, weil der Künstler persönlich nicht die Kraft und das Geschick hat, den Fortgang und die Lösung innerhalb der von ihm im Anfang selbst gegebenen Gesetze zu erreichen.

23. Das Unwahrscheinliche, das Wunderbare überrascht allerdings bei seinem Eintritt und erregt die Aufmerksamkeit. Der schwache Künstler meint deshalb, es genüge schon die fortwährende Unterbrechung des gewöhnlichen Laufes der Dinge durch dergleichen wunderbare Thaten und Ereignisse, um den Zuschauer zu befriedigen und die Wirkung des Schönen zu erreichen. Allein hier zeigt sich deutlich, dass alles Aeussere, und sei es auch von der seltsamsten Art, nicht genügt und kein Schönes bildet, wenn der Inhalt, das Gefühl, die Entwicklung des Charakters ausbleibt, der durch dergleichen Unwahrscheinlichkeiten viel mehr zerstört als dargestellt wird. Selbst dem einfachsten Zuschauer aus dem Volke werden die Possen und Romane bald langweilig, wo die Helden durch alle Kontinente, in die Tiefen der Erde und in die Feenreiche der Luft mittelst Unwahrscheinlichkeiten aller Art geleitet werden; denn bei alledem bleiben sie klägliche Figuren; der Zauber entbindet sie von jeder eignen That, von jeder festen Ausdauer und jene Wunder bleiben leere Hülsen ohne Kern.

24. Man kann hier geltend machen, dass jede Idealisirung im

Schönen eine Unwahrscheinlichkeit enthalte, mithin die hier gegebenen Regeln sich widersprächen. Allein diese Regeln hier sollen nicht die Idealisirung aufheben, sondern ihr nur die nöthige Gränze setzen. Die wahre Idealisirung entfernt nur das Störende, Bedeutungslose und erhöht das Seelenvolle; sie ist nur eine Beseitigung der Mängel des Realen, und der Zuschauer weiss sehr wohl diese blosse Beseitigung des Prosaischen von der Einführung eines Bedeutenden aber Unwahrscheinlichen zu unterscheiden. Nur letzteres widerspricht der Natur des Schönen.

25. Die Freiheit, welche dem Künstler in Gestaltung seiner idealen Welt gestattet ist, kann er sonach, bei der nöthigen Folgerichtigkeit, in hohem Maasse üben, ohne die Schönheit des Werkes an sich damit aufzuheben; allein auf den Grad dieser Schönheit zeigt sie einen erheblichen Einfluss. Bei sonst gleicher Erfüllung der Bedingungen des Schönen wird dasjenige Kunstwerk am höchsten im Werthe stehen, was sich von den Gesetzen der realen Natur am wenigsten befreit. Die aus Mensch und Thier zusammengesetzten Gottheiten der Aegypter stehen schon deshalb tiefer, als die Götterstatüen der Griechen; die Fabeln, die Märchen stehen als Kunstwerke tiefer als eine Dichtung, welche denselben Inhalt in einem Geschehen nach den Gesetzen der wirklichen Welt darzustellen vermag.

26. Der Grund dafür liegt auch hier darin, dass die Gefühle und die Charaktere um so weniger in voller Kraft, Tiefe und Besonderung bildlich dargestellt werden können, je mehr die natürlichen Mächte und Gesetze beseitigt werden, welche sich den Zielen und Wünschen und Kräften des Menschen entgegenstellen. Die Tiefe des Gefühls kann sich nur an der Grösse der Hindernisse zeigen, welche der Wille besiegt; die Festigkeit des Charakters kann nur hervortreten, wenn die Reize, welche ihn von seinem Ziel abziehen wollen, von dem Helden selbst überwunden werden müssen. Eine solche Lage ist aber in voller Tiefe nur bei Festhaltung der realen Welt zu gewinnen; jede Aufhebung eines ihrer Gesetze schwächt die Kräfte, die sich dem Helden entgegenstellen und die er zu überwinden oder durch seinen Geist sich zu unterwerfen hat. Mit einem Zauberbeutel, der nie leer wird, bedarf es keiner Klugheit, keiner Entsagung für alles, was mit Geld zu erkaufen ist; mit einem Körper, der nur an der Ferse verwundbar ist, bedarf der Held weniger Muth, weniger Geschick, als sein überall verwundbarer Gegner. So bleibt die reale Welt auch für den Künstler die beste; nur mit Innehaltung ihrer Gesetze kann der Inhalt derselben in der vollkommensten Weise als ein Schönes dargestellt werden.

2. Im Sittlichen.

1. Es ist hier die wichtige Frage über das Verhältniss des Schönen zu dem Sittlichen zu erörtern; insbesondere die Frage, wie weit das Schöne das Unsittliche in seine Bilder aufnehmen dürfe, ohne seine Schönheit zu verlieren. Nachdem in dem Frühern gezeigt worden, dass das Schöne unter gewissen Bedingungen die Gesetze der Natur verlassen darf, scheint der ähnliche Schluss gerechtfertigt, dass dies auch mit den Gesetzen der Sittlichkeit unter Umständen geschehen dürfe; allein die nähere Betrachtung lehrt, dass diese Gleichheit des Schlusses für beide Gebiete nicht statt hat. Unter »Sittlichkeit« wird hier übrigens sowohl das Recht, wie die Moral, oder der Inhalt beider, verstanden.

2. Zunächst ist zu unterscheiden, ob in einem Schönen eine unsittliche That als solche aufgenommen wird, ohne damit das sittliche Gesetz selbst zu verleugnen, oder ob innerhalb der idealen Welt des Schönen einzelne dieser sittlichen Gesetze, als solche, aufgehoben werden, so dass das Handeln gegen dieselben gar nicht als ein Unsittliches gilt. Der erste Fall gehört nicht hierher; sondern zur Frage, wie weit das Hässliche und das Gemeine als Element in das Kunstwerk eintreten kann und durch welche Mittel es, wo es eintritt, in die Schönheit oder Erhabenheit des Ganzen aufgehoben werden kann. Diese Untersuchung wird später erfolgen.

3. Es bleibt hier nur der zweite, davon ganz verschiedene Fall, dass nicht eine einzelne Verletzung, sondern die Aufhebung der ganzen Regel in das Schöne aufgenommen wird. Diese Frage unterliegt einer ganz andern Beurtheilung. Es ist in Hegel's Sprache das negativ-unendliche Urtheil im Gegensatz zu dem schlechtweg negativen Urtheil (VIII. 130). Alle idealistischen Systeme, welche das Schöne aus der Idee ableiten, müssen nothwendig das Schöne mit dem Sittlichen mehr oder weniger identisch setzen. Beide haben in diesen Systemen denselben Ursprung und unterscheiden sich höchstens in der Erscheinung. Schon bei Plato war das χαλον κ̓αγαθον zu einem Begriffe verschmolzen.

4. Es ist deshalb ein ziemlich allgemein anerkannter Grundsatz, dass das Schöne sich mit dem Sittlichen nicht in Widerspruch setzen dürfe; dass die Aufnahme des Unsittlichen die Schönheit zerstöre und dass selbst die Aufnahme des einzelnen Unrechts in das Schöne eine Lösung fordere, wodurch das Unrecht seine Strafe erhält und das Schöne schliesslich davon wieder befreit wird. Geht man jedoch auf das daseiende Schöne näher ein, so zeigt sich, dass die vorhandenen

und als solche anerkannten Kunstwerke mit diesen Sätzen vielfach in Widerspruch stehen. Die Theoretiker müssen deshalb zu allerhand Subtilitäten greifen, um die Uebereinstimmung ihrer Lehre mit dem vorhandenen Schönen zu erreichen.

5. Einzelne Forscher haben schon früher gegen diese Ansichten Bedenken erhoben; selbst Schiller sagt in seinen Briefen über ästhetische Erziehung (S. 140): »Unvermerkt baut der Mensch mitten in »dem furchtbaren Reich der Kräfte und dem heiligen der Gesetze an »einem dritten fröhlichen Reiche des Spieles, des Schönen, worin er »dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von »allem, was Zwang heisst, sowohl im Physischen wie Moralischen »entbindet.« Indess bleibt es bei diesen vereinzelten treffenden Gedanken; in seinem Systeme ist für Schiller das Schöne wieder die Versöhnung der Natur und Begierde mit der Vernunft, und er beruhigt sich in einem dieser Briefe damit, »dass jedes Kunstwerk zwar »nur der Schönheitsregel und keiner andern Forderung unterworfen »sei, aber dass es auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen »mittelbar befriedigen müsse. Der Dichter, der nur der Schönheit »heilig folge, werde am Ende auch alles Andere mit erreichen, »während der, welcher zwischen Schönheit und Moralität unstät flattert »oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt.« Allein die Wissenschaft muss diese Lösung nicht blos hoffen, sondern durch Eindringen in die Sache klar entwickeln. In ähnlicher Weise hat auch bei Andern eine gewisse sittliche Scheu jede eingehende Untersuchung dieser Frage gehindert.

6. Indem nach den bisherigen Systemen das Sittliche entweder auf die Vernunft, den allgemeinen Willen, oder auf die Lust begründet wurde, hatte für beide Auffassungen die Selbstständigkeit des Schönen gegen das Sittliche ihre Schwierigkeit. Entweder fiel das Schöne dabei in das Unvernünftige oder in das der Lust Feindliche und beides wollte mit der Natur des Schönen sich nicht vertragen. Eine Lösung der Frage und eine Versöhnung der Theorie mit dem daseienden Schönen ist nur möglich, wenn von der Begründung des Sittlichen ausgegangen wird, welche oben (S. 113) gegeben worden ist. Wenn das Sittliche durchaus positiv, nur für die reale Welt gegeben ist, und sich für den Menschen nur aus dem Gebot übermächtiger Autoritäten ableitet, so wird es verständlich, wie das Schöne innerhalb seiner idealen Welt das Sittliche in ein anderes Verhältniss zur Lust stellen kann, als solches in der realen besteht.

7. Ein grosser Theil von angeblichen Verletzungen der sittlichen Gebote, die in dem Schönen sich zeigen, trifft übrigens nicht das

Schöne, als solches, sondern ist nur die Folge einer unzulässigen Ausdehnung der Regeln der Sittlichkeit auf Gebiete, wo sie selbst innerhalb der realen Welt keine Geltung haben. Es ist oben (S. 139) gezeigt worden, dass, wenn das Sittliche für den Menschen aus der übergrossen Macht der Autoritäten hervorgeht, es für diese Autoritäten selbst keine Geltung haben kann, dass deshalb die Bewegung der Geschichte, die grossen Unternehmen der Völker und Fürsten, ebenso wie das Verhalten der Gottheiten ausserhalb der Moral stehen und nach ihren Regeln weder gelobt noch getadelt werden können. Zu diesen Autoritäten kann nach Beschaffenheit des religiösen und weltlichen Glaubens auch das Fatum (*Μοιρα*) hinzutreten; da, wenn es auch keine Gebote erlässt, es doch eine Macht darstellt, welche selbst über den Göttern steht.

8. Insoweit nun das Handeln dieser Autoritäten als Stoff in das Schöne aufgenommen wird, kann die Bewegung, der Kampf und die Lösung, wie sie das Kunstwerk bietet, nicht unter die Begriffe der Moral gestellt und nicht verlangt werden, dass der Ausgang den Geboten der Sittlichkeit entsprechend sich regle und die Geltung der Moral in diesen Gebieten zur Darstellung bringe. Wenn die Moral und das Recht hier in der Wirklichkeit nicht gilt, so kann nicht gefordert werden, dass die Kunst es in diesem Gebiete für ihre Welt einführe. Nur die falsche Ansicht von der unbeschränkten Geltung der Moral kann zu solcher Forderung verleiten.

9. Deshalb zeigen auch die grossen epischen und dramatischen Dichtungen einen Fortgang und eine Lösung, welche mit den sittlichen Regeln sich nur selten vereinigen lässt. Je älter oder je werthvoller die Dichtungen sind, desto entschiedener lassen sie in diesen Kämpfen der Autoritäten die Moral bei Seite; nur in spätern Werken findet sich ein Schwanken, weil die Dichter, durch die herrschende Lehre irregeführt, glaubten, ihren Stoff in diesem Sinne, selbst gegen die Geschichte verändern zu müssen.

10. So bieten schon die berühmten Gemälde von Raphael und andern grossen Meistern Scenen aus der christlichen Märtyrergeschichte, welche aller Menschlichkeit von Seiten der Staatsgewalt Hohn sprechen, ohne dass in dem Gemälde dem verletzten sittlichen Gefühle irgend eine Genugthuung gewährt wird. Ebenso ist der Kampf der Griechen gegen die Trojaner, der Stoff für die Iliade und Aeneide, nur durch das Unrecht eines Einzelnen veranlasst; trotzdem gehen Tausende von Unschuldigen in diesem Kampfe der Völker zu Grunde, ohne dass eine sittliche Sühne in dem Epos erfolgt. Noch weniger stimmt das Handeln der griechischen Götter mit der Moral der Griechen;

aus reiner Leidenschaft stören sie den Kampf, helfen bald diesem Theil, bald jenem; und selbst Zeus, der als Rächer des Meineides gilt, steht nicht an, durch die Athene die Troer zum Eidbruch zu verleiten.

11. Achills Grollen bringt in der Ilias Tausenden seiner Landsleute das Verderben; weil ihm eine schöne Sclavin genommen worden ist, setzt er das ganze grosse nationale Unternehmen in Gefahr und dieses Verhalten erfährt keine Missbilligung in dem Gedicht. Odysseus lohnt die Liebe der Kalypso, Aeneas die Liebe der Dido mit Verlassen. Eine sittliche Busse lassen die Dichter diese Fürsten und Führer der Völker nirgends erleiden. In den alten Tragödien gehen die Königsgeschlechter von Argos und Theben unter, weil im letzten Grunde das Fatum, also das Vernunftlose, es so bestimmt hat. Der in Unkenntniss begangene Mord an seinem Vater wird dem Oedipus gleich einem wissentlichen Verbrechen angerechnet. Thoas wird von der Iphigenia betrogen und Athene unterstützt das Vergehen. Prometheus wird bei Aeschylos vom Zeus aus Rache für seine, den Menschen erwiesenen Wohlthaten in den Tartaros geschleudert und damit schliesst die Tragödie.

12. In den Nibelungen werden alle burgundischen Helden, die bis auf Hagen ganz ohne Schuld sind, der Rache der Chriemhilde geopfert; sie selbst geht frei aus. In den historischen Dramen Shakespeare's gehen die meisten Verbrechen ohne sittliche Sühne aus; genau wie in ihrem Vorbilde, der englischen Geschichte, ohne dass die künstlerische Wirkung dieser Dramen dadurch geschwächt ist. Wallenstein wird von Buttler auf kaiserliche Ermächtigung ermordet. Wenn er auch schuldig war, so ist dies doch sicherlich keine sittliche Lösung. Dasselbe gilt für den Schluss der Maria Stuart.

13. Diese Beispiele, die leicht verzehnfacht werden könnten, zeigen, dass die grossen Künstler bei Darstellung der geschichtlichen Kämpfe der Völker, der Kirchengewalten und der Fürsten die sittlichen Regeln bei Seite gelassen haben, ohne dass die Schönheit ihrer Werke darunter gelitten hat. Im Gegentheil hätten sie in ihren Bildern diese grossen Thaten und Erfolge nach sittlichen Begriffen umgestalten und zu einer sittlichen Lösung bringen wollen, so würde unzweifelhaft deren Schönheit verloren haben. Man hat zwar mannichfach versucht, durch dialektische Wendungen und Spitzfindigkeiten eine sittliche Lösung ihnen unterzulegen; Hegel hat zu diesem Behuf sogar ein eignes Heroenrecht erfunden; allein gerade diese Künstlichkeiten zeigen, dass in der Wirklichkeit die Moral auf diesem Gebiete keine Anwendung hat und dass mithin auch die Kunst keine Pflicht hat, sie in ihre Werke für dieses Gebiet einzuführen.

14. Ein andres Gebiet, wo schon im Realen das Moralische ein Ende hat, sind die Collisionen der Pflichten oder, wie Hegel sagt, die Collisionen der besondern sittlichen Mächte. Hier sind allerdings Personen vorhanden, die dem Sittengesetz unterworfen sind, allein der Fall tritt ausserhalb desselben, weil die von ihm gegebenen Regeln sich gegenseitig aufheben und auch die Sitte des Volkes für diese ausserordentlichen Fälle keinen Halt bietet. Das Nähere ist bereits früher (S. 143) dargelegt worden. Es ist klar, dass wenn hier schon für die reale Welt die sittliche Regel im Stiche lässt, auch von der Kunst nicht verlangt werden kann, dass sie eine sittliche Lösung in ihrem Bilde geben soll.

15. Es gehören vor Allem hierher die antiken Tragödien, deren Hoheit zum grossen Theil aus solchen Collisionen sittlicher Pflichten sich aufbaut. So collidirt in den Cheophoren des Aeschylos die Pflicht des Orest, den Mord des Vaters zu rächen, mit der Pflicht, die Mutter zu ehren. So in der Antigone die Pflicht der Familienpietät mit dem Gehorsam gegen den König; so in der Iphigenie die Pflicht, das Gebot des Gottes zu erfüllen, mit der Dankbarkeit und Amtspflicht der Iphigenie als Priesterin. Auch ein grosser Theil der modernen Tragödien hat diese Grundlage; Kabale und Liebe zeigt die Collision des Rechts der Persönlichkeit mit dem Recht des Standes; Tell die Collision des Gehorsams gegen die Staatsgewalt mit der Freiheit des Vaterlandes; Götz ruht auf der Collision zwischen dem Ritterthum und dem modernen Staat.

16. Wenn die Lösung und der Ausgang dieser Dramen weniger verletzend erscheint, so ist dies doch nur Schein. Indem auf beiden Seiten des Kampfes ein sittliches Recht vertreten wird, so hat der Siegende natürlich immer ein Recht auf seiner Seite, und indem das Recht des Besiegten durch seine Niederlage zurücktritt, nimmt letzteres für den Zuschauer leicht den Schein des Unrechts an. Allein näher betrachtet, entspringt dieser Schein nur daraus, dass gerade das Recht jenes die Obermacht erhalten und den thatsächlichen Sieg für sich hat. Aus sittlichen Gründen kann dieser Sieg nicht gerechtfertigt werden, oder vielmehr es könnte der Sieg für beide Theile daraus bewiesen werden. Alle diese Tragödien würden deshalb an Schönheit und Kunstwerth nicht verlieren, wenn der Ausgang in ihnen der entgegengesetzte wäre; wenn der Besiegte als Sieger hervorginge. Die Zuschauer würden dann solchen Ausgang ebenfalls für eine sittliche Lösung nehmen.

17. So würden die Cheophoren ihre tragische Grösse behalten, wenn Orest und Electra in ihrem Versuche, den Vater zu rächen, untergingen und das sittliche Gebot, die Mutter zu ehren, den Sieg

behielte. Dasselbe würde für die Antigone gelten, wenn sie als die Siegerin hervorginge und Kreon für seine Verletzung der Familienpflichten mit dem Tode büssen müsste. Der Tod der Jocaste und des Hämon könnte auch bei solchem Ende zur Erhöhung des Tragischen bleiben und begründet werden. Tell könnte den Ausgang des Egmont und Egmont den Ausgang des Tell haben, und beide Tragödien würden in ihrem Werthe und ihrer Wirksamkeit nicht verlieren.

18. Wenn hiergegen noch Bedenken bleiben, so liegt es an dem realen Stoffe, den man lieb gewonnen hat und den man nicht gegen das Zeugniss der Geschichte umgewandelt haben mag; dies trifft indess die sittliche Frage nicht, um die es sich hier allein handelt. Es ist nun zwar von subtilen Aesthetikern häufig versucht worden, ein Uebergewicht der Schuld auf Seiten des Unterliegenden oder ein höheres Recht auf Seiten des Siegers in diesen Dichtungen nachzuweisen; allein diese Versuche gerathen in dieselben Spitzfindigkeiten, wie in den Fällen der ersten Art, wo Autoritäten mit einander kämpfen. Sie ruhen auf der Meinung, dass die Moral im Stande sei, eine sittliche Lösung aller möglichen Collisionsfälle zu bieten. Da die Unwahrheit dieses Satzes früher dargelegt worden, so kann eine nähere Kritik dieser Versuche hier unterbleiben.

19. Nachdem die Gebiete ausgeschieden worden, wohin schon in der realen Welt das sittliche Gebot nicht reicht, kann nun erst an die eigentliche Frage getreten werden, ob bei einem Stoffe, wo im Realen das sittliche Gebot wirklich gilt, die Kunst in ihrem Werke die sittlichen Gesetze mehr oder weniger beseitigen oder durch andere ersetzen darf. Die Antwort ist keine einfache; vielmehr sind mehrere Fälle zu unterscheiden. Wenn zunächst ein Schönes als sittlich und erhaben gelten und durch die sittliche Erhabenheit seiner Charaktere wirken soll, so ist dasselbe streng an die Sittlichkeit seines Volkes und seiner Zeit gebunden; jede Abweichung verfehlt die erhebende Wirkung. Die Wirksamkeit der sittlichen Gebote, das sittliche Gefühl, die Hochachtung vor dem Gebot hat ihre Quelle in der Uebermacht realer Autoritäten. Die Künstler gehören nicht zu diesen Autoritäten; sie sind deshalb auch nicht im Stande, für ihre eigenen abweichenden sittlichen Ansichten, wie sie sie in ihrem Werke aufzustellen belieben, die Ehrfurcht, die Achtung zu erreichen, welche für die real im Volke geltende Moral besteht. Mithin kann ein Kunstwerk nur durch Innehaltung der realen Sittlichkeit seines Volkes die ideale sittlich-erhabene Schönheit gewinnen.

20. Deshalb kann der Charakter des Carl Moor nicht sittlich erhebend wirken, trotz des sittlichen Pathos, in das sein Thun gehüllt

wird. Nur Knaben können sich für solche Grösse begeistern. Aehnliches gilt für die Helden der Räuberromane. An deren Stelle sind neuerlich die politischen und socialistischen Schwärmer und Märtyrer getreten. Allein da die Moral, welche sie vertreten, in dieser Uebertreibung nicht die reale des Volkes ist, so erreichen solche Werke höchstens bei den Parteigenossen eine erhebende Wirkung. Aus gleichem Grunde verfehlen die französischen Romane von Sue, Dumas, Hugo ihre erhebende Wirksamkeit, obgleich auf die Heldinnen der Demi-Monde und die liederlichen Söhne braver Väter das Füllhorn aller möglichen tugendhaften Phrasen und gutmüthiger Handlungen nebenbei ausgeschüttet wird. Diese künstliche Verbrämung sittlicher Verkommenheit kann für ein Publikum mit ernstem sittlichen Gefühl nur widerlich wirken.

21. Auch Göthe hat diese Regel nicht immer beachtet. Seine Schilderungen der Begräbnissfeierlichkeiten bei der Mignon in den Lehrjahren und bei der Ottilie in den Wahlverwandtschaften verfehlen die sittlich-erhebende Wirkung, die der Dichter beabsichtigte, weil dabei die Gebräuche und Lehren der Religion, welche hier mit dem Sittlichen eng verwachsen sind, gänzlich bei Seite gelassen und ein neuer, halb phantastischer Ritus an deren Stelle gesetzt ist, der dem Leser nicht imponirt.

22. Aber nicht blos eine gemachte Moral verfehlt ihre Wirkung; auch eine veraltete Moral verfällt dieser Regel. Nur hieraus erklärt es sich, dass die antiken Tragödien trotz ihrer hohen Schönheit in der Gegenwart sich zur Aufführung nicht mehr eignen. Ihre Moral ist zum grossen Theil eine ganz andre als die heutige und das Publikum ist deshalb nicht im Stande, die sittliche Erhabenheit ihrer Helden mitzufühlen. Dass der Leichnam des Bruders begraben werde, gilt wohl auch jetzt noch als eine Pflicht der Schwester; aber diese Pflicht hat nicht mehr die hohe Bedeutung, wie im Alterthume, wo nach dem damaligen Volksglauben die Ruhe des Geschiedenen von dieser Ceremonie abhängig war. Deshalb kann das heutige Publikum dem Unternehmen der Antigone nicht mit dem sittlichen Interesse folgen, wie die alten Griechen. Ebenso sind die Gesetze der Gastfreundschaft, des Fremdenschutzes jetzt ganz andere, als in der antiken Welt; deshalb entbehren die Collisionen und die Charaktere im Oedipus in Kolonos, die auf diese alten Sitten sich stützen, für die Gegenwart der erhebenden Wirkung.

23. Das Gleiche gilt für die Gebote der griechischen Götter, für die Orakelsprüche, für die Befehle der Priester und Seher, die aus den Eingeweiden der Opferthiere oder aus dem Fluge der Vögel her-

genommen werden. Dies alles hatte für die Griechen seine hohe sittliche Berechtigung und gab dem darauf gestützten Handeln eine sittliche Grösse; allein selbst bei dem besten Willen verfehlen diese Dinge auf den heutigen Leser ihre Wirkung und das Erhabene verwandelt sich für denselben oft in ein Thörigtes und Verkehrtes. Auch die Sittlichkeit im Homer ist vielfach eine andere, als die heutige und so weit sie mit der griechischen Religion zusammenhängt, ist sie der Gegenwart fremd. Deshalb ist die sittliche Erhebung des modernen Lesers bei Firdusi, bei den Nibelungen, bei Ariost und Tasso grösser als bei Homer, weil ihre Moral der heutigen näher steht, obgleich diese Dichtungen in dem natürlich Erhabenen und einfach Schönen von Homer weit übertroffen werden. Gelehrsamkeit und das Haschen nach dem Schein eines hochklassischen Geschmackes kann hier allerdings eine Illusion und sittliche Begeisterung affektiren; allein das grosse Publikum wird dem nie folgen können.

24. Auf die oben gestellte Frage hat sich sonach als erste Antwort ergeben, dass ein Kunstwerk, welches seine ideale Wirksamkeit auf sittliche Erhebung gründen will, die Sittlichkeit seines Landes und seiner Zeit streng innehalten muss. Wenn dagegen das Kunstwerk nur als einfach Schönes oder als natürlich Erhabenes gelten will, so ist seine Schönheit an die Innehaltung des Sittlichen nicht unbedingt gebunden.

25. Indem die sittlichen Gebote nur der realen Welt gegeben sind, haben sie keine unmittelbare Gültigkeit für die blosse Welt der Bilder und des Scheins. Die Lust kann sich deshalb hier schrankenloser geltend machen und ist in der Gestaltung ihrer Bilder an sich durch das sittliche Gebot, was nur dem realen Menschen gilt, nicht gehindert. Nur insoweit der Beschauer vermöge der Einheit seiner Seele auch in seinen idealen Gefühlen das reale sittliche Gefühl nicht ganz verlassen kann, ist die Kunst gehalten, auch innerhalb ihrer bildlichen Welt dem Sittlichen Rechnung zu tragen. Es ergiebt sich hieraus der wichtige Satz, dass die Schranken, welche die Sittlichkeit dem Schönen auferlegt, nicht aus der Sache kommen, sondern aus der Persönlichkeit der Geniessenden. Es folgt daraus weiter die wichtige Regel, dass insoweit die Kunst Mittel hat, die Regungen des sittlichen Gefühls im Beschauer entweder nicht aufkommen zu lassen oder durch andere Gefühle so zu verdecken, dass der ideale Genuss des Schönen keine Störung erleidet, dass insoweit auch die Kunst in ihrem Stoffe von Innehaltung der sittlichen Regel entbunden ist.

26. Das eine Mittel für dieses Ziel ist die Steigerung der Leidenschaften in das Erhabene. Jede Leidenschaft, jeder Affekt führt

durch seine Heftigkeit und Einseitigkeit zur Verletzung des Sittlichen und innerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse verlangen die daraus hervorgehenden Unthaten und Verbrechen eine sittliche Sühne; dies gilt auch für die Darstellungen der Kunst. Allein wenn jene Leidenschaften und Affekte in das Uebermenschliche gesteigert werden, wenn sich mit ihnen eine übergrosse geistige Kraft, eine erstaunliche Ausdauer und Festigkeit des Willens verbindet, kurz wenn jene Elemente des Uebergrossen, des Ungeheuren hinzutreten, welche das Erhabene ausmachen, so wird durch diese erhabene Grösse der Leidenschaft die Unsittlichkeit ihrer Thaten verdeckt. Der Held rückt damit gleichsam aus dem Kreise der menschlichen Wesen, für welche die Moral gilt, heraus und nähert sich den Autoritäten. Der Beschauer sieht dann in ihm nur das Erhabene, das Grosse; er fühlt ein Staunen, eine Bewunderung, wie bei dem zerstörenden Ausbruch eines Vulkans; das sittliche Urtheil tritt zurück und stört diesen erhabenen Eindruck nicht.

27. Im wirklichen Leben kann dies weniger eintreten. Die realen Interessen, welche durch solche Leidenschaft verletzt werden, lassen diese Erhebung nicht aufkommen; hier bleibt das verletzte sittliche Gefühl vorherrschend; allein in der idealen Welt sind jene realen Interessen nicht wirksam; es kann von dem Bilde alles abgehalten werden, was an diese Interessen erinnert und der Zuschauer ist damit im Stande, über der erhabenen Grösse der Leidenschaft die Unsittlichkeit ihrer Thaten zu vergessen.

28. Deshalb empört in der Medea des Euripides die Ermordung der Kinder durch die Mutter nicht; die Grösse ihrer Leidenschaft, ihrer verschmähten Liebe und ihrer Rache lässt nur das Erhabene dieser Scene empfinden. Deshalb wirkt Romeo und Julie erhebend. Obgleich beide unsittlich handeln und Julie alle Kindespflichten verletzt, übersieht der Zuschauer dies, weil die Gewalt ihrer Leidenschaft, ihrer Liebe sie in das Erhabene hebt. Dasselbe gilt für Richard III, für Lady Macbeth, für Göthes Faust, für Schillers Wallenstein. Alle diese Charaktere handeln aus einer Leidenschaft, welche das gewöhnliche Maass weit überschreitet. Es ist bei ihnen keine Kollision von Pflichten; sie verletzen mehr oder weniger gradezu das sittliche Gebot; allein ihre Leidenschaft ist so in das Uebermenschliche oder ihre Person so in das Erhabene gesteigert, dass das sittliche Urtheil sich nicht geltend macht und der Zuschauer nur von der Erhabenheit der Erscheinung erfasst wird. Gleich Halbgöttern oder Halbteufeln schreiten sie durch die Welt und ragen so hoch über die Masse empor, dass der Zuschauer nicht daran denkt, das gemeine Gesetz auf sie anzuwenden.

29. Es ist deshalb für diese Werke gleichgültig, ob eine sittliche Sühne hinzukommt oder nicht; im Gegentheil die Erhabenheit der Dichtung kann leicht dadurch gefährdet werden. Diese Helden können untergehn, aber ihr Untergang darf nicht als sittliche Busse behandelt werden. So bleibt die Medea, der Faust ganz ohne Strafe; Richard III, Jago büssen nur gering im Verhältniss zu ihren Verbrechen; auch die Goneril und Regan leiden weniger, als die Cordelia und Lear und dennoch fühlt der Zuschauer sich in seinem sittlichen Gefühl nicht verletzt oder in dem idealen Genuss dieser erhabenen Dichtungen gestört.

30. Indem diese Wirkung nur durch die Erhabenheit der Leidenschaften erreicht werden kann, erklärt sich, weshalb die gewöhnlichen Kriminalgeschichten und die Häufung gemeiner Verbrechen, wie sie in den französischen Melodramen und vielen modernen Romanen vorgeführt werden, diese Wirkung gänzlich verfehlen. Hier sind es nur die niedrigen Beweggründe des Geldgewinnes, eines liederlichen und verschwenderischen Lebens, einer kleinlichen Eitelkeit und Eifersucht, welche Menschen ganz gewöhnlichen Schlages in das Verbrechen treiben. Alle Elemente des Erhabenen fehlen hier, deshalb tritt das Gemeine und Unsittliche solchen Treibens in seiner ganzen Blösse hervor und erfüllt den Zuschauer mit sittlichem Ekel.

31. Das zweite Mittel, was die Kunst besitzt, um den Zuschauer bei seinem Genuss von dem Druck des Sittengesetzes zu befreien, ist, dass in dem schönen Bilde alle Uebel fern gehalten werden, welche im realen Leben mit dem Unrechte sich über kurz oder lang verbinden und dass ebenso die Verachtung abgehalten wird, welche in der Wirklichkeit ein solches Handeln trifft. Diese Uebel sind schon bei dem realen Menschen wirksamer für Innehaltung der sittlichen Gebote, als die reine Achtung vor dem Moralgebot. Wenn also die Kunst in eine Welt versetzen kann, wo diese Uebel beseitigt sind, wenn es dabei sich überdies nur um geringere Verletzungen der Moral und des Rechts handelt und wenn endlich die daraus hervorgehende Lust idealisirend verstärkt wird, so ist ein solches Bild vollkommen geeignet, die idealen Mitgefühle der Lust in dem Zuschauer so lebhaft zu erwecken, dass die Verletzung des Sittlichen übersehen und das Bild nur als schön empfunden wird.

32. Auf diesen Gründen ruht die Möglichkeit der antiken und modernen Komödie. In ihr wird ziemlich regelmässig der rechtliche Mann, der ehrliche Vater, der gewissenhafte Vormund belogen, betrogen, vergewaltigt und die Betrüger und Sünder aller Art gehen nicht nur ohne Strafe aus, sondern erreichen ihre Ziele; sie gewinnen das

Mädchen oder das Geld oder die Ehre und gelten zum Schluss als die Gescheidten und Geschickten, vor denen die ehrlichen Betrogenen selbst sich verneigen. Im Pseudolus von Plautus besteht die ganze Gesellschaft aus Kupplern und Betrügern; einer sucht den andern in Schlechtigkeit zu überbieten und alle finden darin ihre Ehre, ohne dass auch nur mit einem Worte die Unsittlichkeit dieses Treibens gerügt wäre.

33. In den Wolken von Aristophanes wird Sokrates lächerlich gemacht und im Feuer beinahe erstickt, während der gemeine Strepsiades mit seinem liederlichen Sohne gut davon kommen. In den Thesmophoriazusen desselben treiben die attischen Frauen die tollsten Unanständigkeiten, entkleiden einen, als Frau verkleideten Mann und erkennen so sein Geschlecht. In den Ekklesiaszusen desselben reissen sich drei alte Weiber in der frechsten Weise um einen jungen Mann, den jede, wie sie offen erklärt, in ihr Bett zu sich haben will. Alle Stücke des Aristophanes sind mit schamlosen Witzen und Anspielungen erfüllt; Niemand von den anderen Personen des Stücks findet Anstoss daran, selbst der Chor rügt es nicht, während in dem wirklichen Leben der Griechen solche Dinge unerhört gewesen wären.

34. Aehnliches findet sich in den Komödien des Mittelalters. Ariost und der Kardinal Bibbiena haben Lustspiele voll der ärgsten Obscönitäten geschrieben, welche vor Papst Leo X und Heinrich II von Frankreich in Gegenwart der Fürstinnen und ehrbaren Frauen des Hofes ohne Anstoss aufgeführt wurden. Wenn man auch von den neuesten Komödien und Romanen, welche das Leben der Halbwelt zum Gegenstand nehmen, absieht, so enthalten selbst die besten modernen Lustspiele eine Moral, die Niemand für das wirkliche Leben gestatten wird, und dennoch erfreut sich selbst der ernste und strenge Mann daran.

35. Jessica im Kaufmann von Venedig bestiehlt ihren Vater und läuft mit ihrem Liebhaber davon; Rosalinde entläuft mit Celia in Mannskleidern aus dem väterlichen Hause und treibt sich mit Liebhabern im Ardennenwald umher; Fallstaff's Humor ist voller Verstösse gegen die Moral. Im Figaro von Mozart ist die eheliche Treue aus dem Sittengesetz völlig ausgestrichen; selbst die Frauen wissen sich darein zu finden und empfinden nur Liebesschmerz, aber keine sittliche Empörung. Im Decameron von Boccacio zieht eine Gesellschaft junger Mädchen mit jungen Männern auf ein einsames Landgut ohne alle Begleitung älterer Personen; dort unterhalten sie sich wochenlang mit Erzählungen höchst zweideutiger Liebesgeschichten und Anekdoten, deren Mittheilung in jeder gesitteten Gesellschaft unmöglich wäre.

Dabei wird dies Alles als ein Natürliches, Selbstverständliches und Erlaubtes hingestellt und es geht auch ohne allen Schaden ab. Selbst die Schauspiele und Romane der besten modernen Dichter ruhen bei näherer Prüfung auf einer Moral, die Niemand billigen kann.

36. Dennoch gelten alle diese Werke als Meisterstücke der Kunst und selbst der streng sittliche Zuschauer und Leser wird in dem Genuss ihrer Schönheit durch eine ideale Welt nicht gestört, in der von der wahren Moral wenig mehr zu spüren ist. Im realen Leben würde Aehnliches unmöglich sein; die Kunst muss also Mittel besitzen, innerhalb ihrer Welt das sittliche Gebot zu beschränken. Diese Mittel sind oben angegeben und ihre Benutzung und Wirksamkeit tritt in den angeführten Beispielen deutlich hervor. Das unsittliche Treiben in all diesen Komödien, Novellen und Romanen beschädigt nur deshalb die Schönheit derselben nicht, weil es im Ganzen nur Gebote leichterer Art sind, gegen die gesündigt wird, weil die Sünder glücklich ihr Ziel erreichen, aller Schaden von ihnen fern gehalten wird und die allgemeine Lust eines glücklichen Endes das Unmoralische der Wege vergessen lässt.

37. Hiermit sind zugleich die Gränzen für diese Aufhebung der sittlichen Regel innerhalb des einfach Schönen gezogen. Es darf sich nur um Regeln von geringerer Bedeutung handeln; ein Mord, eine Brandstiftung würde das Maass, was hier ertragen werden kann, überschreiten. Ebenso muss das Bild der Lust durch die üppige Kraft, durch die Jugend, durch den Uebermuth des Selbstgefühls und durch die Fernhaltung aller störenden Uebel verstärkt werden, wenn die Schönheit und ihre heitre Wirkung nicht leiden soll.

38. Endlich muss diese Veränderung der sittlichen Welt im Schönen eine unbefangene bleiben, d. h. sie darf sich nicht der realen sittlichen Welt als die bessere gegenüber stellen und in keinen Streit über ihren Werth sich einlassen. Diese Regel ist z. B. in der Lucinde von Schlegel verletzt und dies allein macht dies Werk widerlich. Die Erzählungen des Boccacio, die Stella von Göthe gehen im Unsittlichen viel weiter als die Lucinde; allein es geschieht in einer Unbefangenheit, als gäbe es gar keine andre Moral. In der Lucinde dagegen tritt das Schaamlose, der sinnliche Genuss in Kampf mit der realen sittlichen Regel; er giebt sich dabei selbst als ein Gemachtes, von der Sittlichkeit abweichendes und versucht nun sein Recht durch Gründe zu vertheidigen, deren Schwäche jedem Knaben einleuchtet. Dies ist keine ideale Sittlichkeit anderer Art, sondern das Bild gemeiner Unsittlichkeit, die sich bloss in einen Mantel philosophischer

Phrasen hüllt und damit dem realen sittlichen Gefühl des Lesers imponiren will.

39. So bestimmt hier die Regeln über die Gränzen des Sittlichen im Schönen sich haben aufstellen lassen, so schwierig bleibt doch ihre Anwendung auf die einzelnen Fälle und deshalb wird hier selten Einmüthigkeit des Urtheils zu gewinnen sein. Indem die Regel selbst die Persönlichkeit des Beschauers zu ihrer Grundlage nimmt und sich somit von der schwankenden sittlichen Empfindlichkeit des Einzelnen abhängig macht, muss das Ergebniss nach der grössern oder geringern sittlichen Reizbarkeit des Zuschauers verschieden ausfallen. Dieselbe Ueberschreitung des Sittlichen kann dem Einen die Schönheit schon verleiden, wo der Andre sie noch rein geniessen kann. Das Schöne ist hier auch von dem Wechsel der sinnlichen Reizbarkeit verschiedener Zeiten abhängig. Das Publikum zu Shakspeare's Zeit wurde durch seine zweideutigen Wortspiele in dem Genuss des Schönen nicht gestört, während die Gegenwart sie nicht mehr hören kann.

40. Dies führt zu der besondern Frage, wie weit das Schöne sich über die Gebote der Schaamhaftigkeit hinwegsetzen kann. Diese Frage erfordert eine besondre Untersuchung, weil die Schaam selbst eine Tugend besonderer Natur ist. Sie ist nur eine Tugend des Scheins, im Gegensatze zur Keuschheit, als der Tugend der Sache. Die Schaam verbietet nur die Oeffentlichkeit einzelner, an sich ganz erlaubter Handlungen; es kann eine Handlung die Keuschheit nicht verletzen und doch die Schaam und umgekehrt kann man sehr unkeusch handeln und doch sehr schaamhaft.

41. Indem somit die Schaam nur die Oeffentlichkeit gewisser Dinge verbietet, muss die Kunst gerade mit ihr am stärksten in Collision gerathen, da ihre Bilder für die Oeffentlichkeit bestimmt sind. Es kommt hinzu, dass für die Kunst die Verletzung keiner sittlichen Regel einen solchen verlockenden Reiz hat, wie die Verletzung der Schaam. Einmal ist der nackte menschliche Körper unter dem Natürlichen das Seelenvollste und Schönste und dann sind die geschlechtlichen Empfindungen von so grosser Stärke, dass die künstlerischen Bilder derselben auch an idealer Wirksamkeit, d. h. an Schönheit das Bild jeder andern sinnlichen Lust überbieten. Kein Stoff ist mithin so verlockend und so lohnend als dieser und die Kunst würde diesen Stoff in noch weit grösserem Maasse ausgebeutet haben, wenn nicht die Schamhaftigkeit ihr Schranken zöge.

42. Dennoch zeigt das vorhandene Schöne, dass die Gränzen, welche im realen Leben von der Schaam gezogen werden, zu keiner Zeit von der Kunst innegehalten worden sind; ihre Werke sind immer

weit darüber hinaus gegangen. Bei Vergleichung der Länder und Zeiten zeigt sich aber diese Ueberschreitung in verschiedenem Maasse. Im allgemeinen hat die antike Kunst diese Gränzen weniger beachtet, als die moderne. Die Plastik hat in ihrer klassischen Epoche nie angestanden, den männlichen und weiblichen Körper völlig nackt darzustellen; auch die Gemälde, welche sich aus dem Alterthum erhalten haben, zeigen dieselbe Freiheit. Dasselbe gilt von den Dichtern. Die Beispiele aus den alten Komödien sind oben angeführt; daran reihen sich die lyrischen Dichtungen Anakreon's, Theokrit's, Ovid's, die satyrischen des Juvenal und Persius, bei welchen viele Lieder und Bilder die Schaam im Interesse der sinnlichen Lust oder des Spottes völlig bei Seite lassen.

43. Am auffallendsten zeigt sich dieser Unterschied der antiken Kunst bei dem verzierenden Schönen. Der Schmuck und das Geräthe war bei den Orientalen sowohl wie bei den Griechen und Römern in der grossen Mehrzahl in einer Weise verziert, welche dem modernen Schaamgefühl unerträglich erscheint. In Pompeji hat man, obgleich es nur eine Provinzialstadt war und erst der dritte Theil der Stadt aufgegraben ist, bereits an dergleichem Geräthe eine solche Menge gefunden, dass es im Nationalmuseum zu Neapel zwei Säle füllt und doch ist nur das ärgste hineingestellt worden.

44. Im Mittelalter zeigt sich in dem Kunstschönen etwas mehr Berücksichtigung des Schaamgefühls; das Obscöne ist aus dem Geräthe und Schmuck verschwunden und nur in der Dichtkunst, insbesondere in der Posse tritt es noch hervor. Das Lüsterne der Dichtungen Ariost's und die starken Zweideutigkeiten bei Shakspeare sind bereits erwähnt. In der Malerei hielt man die antike Freiheit fester; das Nackte wurde viel benutzt; die Venus Titian's, die Leda und Io Correggio's zeigen neben vielen anderen Gemälden üppiger Scenen, dass man im Interesse der Schönheit hier vor Nichts sich scheute. Die moderne Kunst ist im Allgemeinen noch vorsichtiger geworden. Schmuck und Geräthe enthalten keine Verletzung der Schaam mehr; das Nackte tritt in der Plastik und Malerei seltner und mehr nur als Nachahmung der Antike auf und in der Dichtkunst wird wohl gegen die Keuschheit noch oft gesündigt, allein die Schaamhaftigkeit, die Tugend des Scheines wird strenger beobachtet.

45. Es würde ein ganz falscher Schluss sein, wenn man nach diesem Unterschied der Kunstepochen auch die realen Zustände dieser Zeiten in Bezug auf Keuschheit abmessen wollte. Vielmehr ist anzunehmen, dass in der sachlichen Tugend, in der Keuschheit zwischen Alterthum, Mittelalter und Neuzeit kein erheblicher Unterschied be-

standen haben mag. Es mag in einzelnen Städten und Gegenden, wo Macht und Reichthum sich häuften, zu gewissen Epochen die Sittlichkeit gesunken sein, aber für die Länder im Grossen, für die Völker im Ganzen haben diese Schwankungen in diesem Maasse nie statt gehabt.

46. Dagegen hat allerdings die Tugend der Schaam nach Volk und Zeit sehr verschiedene Gränzen gehabt. Das Klima und die Stellung der Frauen haben hier einen entscheidenden Einfluss geübt. Im Süden nöthigte die Wärme einen grossen Theil des Körpers bei den Männern unbedeckt zu lassen und die Schaam fand deshalb an diesen nackten Gliedern keinen Anstoss. Im Norden dagegen, wo das Klima zur vollen Bedeckung des Körpers trieb, dehnte sich das von der Schaam Verbotene viel weiter aus, weil hier die sinnlichen Beziehungen durch die Gewohnheit nicht abgestumpft waren.

47. Viel bedeutender aber war für die Gränzen der Schaamhaftigkeit die Stellung der Frauen. Je mehr die Frau im Orient und im Alterthum in Staat und Gesellschaft herabgedrückt, in das Innere des Hauses verwiesen, und ohne Bildung dem Manne wesentlich nur Gegenstand des sinnlichen Genusses war, desto roher und plumper mussten die geschlechtlichen Beziehungen zwischen Beiden sich gestalten; desto mehr musste der Sinn der Männer abgestumpft, mithin die Empfindlichkeit für das Schaamhafte bei Beiden gemindert werden. So erklärt es sich, wie die Verzierung des Geräthes in Formen ausarten konnte, die dem modernen Gefühl als das höchste von Schaamlosigkeit erscheinen. Es wäre falsch, wenn man dabei voraussetzte, dieser Schmuck habe bei den Orientalen der sinnlichen realen Aufregung gedient; vielmehr umgekehrt, weil die Geschlechter in ihrer sinnlichen Empfindlichkeit abgestumpft waren, blieb dieser sinnliche Reiz ganz bei Seite, und nur dadurch waren sie im Stande, diese Verzierungen in rein idealer, künstlerischer Weise, als Bild der Naturkraft, der schöpferischen Thätigkeit, der höchsten Lust, d. h. als ein Schönes zu geniessen.

48. Dies gilt auch für die Griechen und Römer. Die Frau war zwar bei ihnen aus der rechtlichen Sclaverei gelöst; allein in allen Klassen, allenfalls die höchsten ausgenommen, fehlte der Frau noch jede Bildung, um ihre Stellung zum Manne zu heben und den geschlechtlichen Verkehr mit ihm zu veredeln. Erst mit dem Christenthume und mit dem Auftreten der germanischen Völker kam der Wendepunkt. Schon in der Ritterzeit hatte die Frau eine andere Stellung gewonnen und allmählig ward sie dem Manne in Bildung ebenbürtig und erlangte die Stellung, wie sie die Gegenwart zeigt.

Eine Folge davon war, dass damit auch die geschlechtlichen Beziehungen sich verändern mussten; dass an Stelle der Rohheit und Dreistigkeit die Verhüllung und die zarte Scheu trat. Statt der Gewalt, statt des Befehls musste die Bitte, die feinere Verführung eintreten. Der Sinn wurde empfindlicher; Bilder, Andeutungen, die im Alterthum als völlig unbefangen galten, erweckten nunmehr reale sinnliche Beziehungen, und die Folge war eine grössere Ausdehnung des von der Schaam Verbotenen.

49. Aus diesen realen Schwankungen, welche nicht die Keuschheit, sondern nur die Schaamhaftigkeit treffen, erklärt sich das entsprechende Schwanken der Kunst. Indess bleibt als Ergebniss, dass die Kunst zu allen Zeiten in ihren Werken über die Gränzen hinaus gegangen ist, welche im wirklichen Leben für das Schaamhafte bestanden haben, und dass bei keiner andern Tugend ein solches häufiges und ausgedehntes Ueberschreiten ihrer Gebote statt gehabt, wie bei der Schaam. Die Beweggründe dazu sind oben schon angegeben.

50. Wenn nun die Frage erhoben wird, ob die Schönheit mit der Verletzung der Schaam bestehen kann, so gelten hier dieselben Regeln, welche oben allgemein für das Sittliche in dieser Beziehung entwickelt worden sind. Die Kunst ist berechtigt, auch in Bezug auf diese Tugend die Schranken der Moral zu überschreiten, weil in ihrer idealen Welt das sittliche Gebot nicht die gleiche Uebermacht über die Lust beanspruchen kann, als in der realen Welt. Das sittliche Gebot ist nur für das *wirkliche* Leben gegeben; es wird wesentlich bestimmt durch die Uebel, welche sich mit der Verletzung seiner Regeln verbinden und welche durch es abgewendet werden sollen; die Achtung, welche dem sittlichen Gebote gezollt wird, hat ihren Ursprung in der erhabenen *realen* Macht der Autoritäten.

51. In der idealen Welt des Schönen ist aber nur der Künstler der Herr. Er vermag hier die Naturgesetze so zu verändern, dass die Verletzung des sittlichen Gebotes mit keinem Uebel, mit keiner Verachtung sich verbindet; das Ansehen der realen Autoritäten tritt hier gegen die Allmacht des Künstlers zurück. Er ist deshalb im Stande, der Lust in seinen Bildern einen freiern Ausdruck zu geben, als ihr das reale Leben gestattet, wo die sittliche Schranke dem entgegensteht. Ebenso kann der Beschauer sich diesen Bildern der Lust freier hingeben, weil er weiss, dass sie nur einer idealen Welt angehören.

52. Wenn somit die Stellung des Sittlichen zur Lust im Gebiet des Schönen überhaupt eine andere ist, als im realen Leben, so gilt dies auch für die Bilder der sinnlichen Lust. Die Kunst hat ihre Schranke auch hier nur an dem realen Schaamgefühl des Publikums.

Es giebt hier eine Gränze, über welche das Publikum der Verletzung der Schaam auch im Bilde nicht ohne sittliche Entrüstung folgen kann. Diese Gränze hat der Künstler innezuhalten; ein anderes sachliches Gesetz besteht hier nicht. Die Kunst hat dabei in dem Erhabenen und in der Idealisirung der Wirklichkeit die früher entwickelten Mittel, um die Verletzung der Schaam zu verhüllen und die Moral zu beschränken; der Zuschauer kann durch die Erhabenheit oder Idealisirung von der sittlichen Auffassung abgezogen nnd die Störung der idealen Erhebung oder Lust durch Verdeckung des realen sittlichen Gefühls abgewendet werden.

53. Wenn hiernach die Kunst zur Ueberschreitung der Regeln der Schaam wohl berechtigt ist und das daseiende und als solches allgemein anerkannte Schöne dies genügend bestätigt, so ist doch die Anwenduug dieser Regel auf den einzelnen Fall hier ebenso schwierig, wie bei der sittlichen Frage überhaupt. Die Schönheit an sich ist durch das ideale Bild der Lust, was sie bietet, in jedem Falle vorhanden; allein ihr Genuss ist abhängig von der Reizbarkeit des realen Schaamgefühls bei dem Beschauer, sei er ein Einzelner oder ein Volk. Deshalb empört das verzierte Geräthe der Griechen und Römer das heutige Geschlecht, während jene sich daran in idealer Weise erfreuen konnten. Deshalb kann der Künstler und Kunstkenner die Schönheit eines lebenden Modells ideal geniessen, während der Laie sich voll Schaam wegwendet oder der realen Sinnlichkeit verfällt.

54. Da für die Gränzen der Schaamhaftigkeit keine Gründe aus einem sachlichen Prinzip abgenommen werden können; da das Gebiet der sittlichen Regel hier noch mehr, wie in andern Gebieten, von Umständen abhängig ist, die mit dem Sittlichen in keiner begrifflichen Beziehung stehen, so erhellt, dass die Wissenschaft des Schönen hier der Kunst keine Gränze setzen kann, und dass es dem Takt des Künstlers überlassen bleiben muss, wie weit er glaubt, seinem Volke gegenüber, das Bild der reinen Lust auf Kosten des Sittlichen mit den besondern Mitteln seiner Kunst so ausstatten und idealisirend verstärken zu können, dass die sittlichen Gefühle der Beschauer der Schönheit nicht entgegentreten.

55. Eine ganz andere Frage ist es, ob die Vertreter des Rechts und der Sittlichkeit, ob insbesondere der Vater innerhalb der Familie und der Staat innerhalb seines Gebietes befugt sind, ein Schönes mit unsittlichem Inhalt zu verbieten, oder seinen Genuss in bestimmte Schranken einzuschliessen. Diese Frage gehört in das Gebiet des realen Lebens mit seinem Recht und seiner Moral. Insoweit dergleichen Schönes zu einem falschen, d. h. sinnlichen Genuss verleiten

und deshalb mit Nachtheil für die reale sittliche Gesinnung sich verbinden kann, erscheinen solche Verbote vom Standpunkte der Sittlichkeit aus zulässig, weil das Schöne damit nicht innerhalb seiner idealen Welt beschränkt wird, sondern nur sein Einfluss, seine realen Wirkungen auf die reale Welt, wo die Autoritäten gelten, gehemmt werden sollen. Die Gesetze der Kunst werden aber von solchen Verboten nicht betroffen; sie bleibt innerhalb ihrer idealen Welt nur den, aus ihrem Begriffe und ihrem Genusse sich ergebenden Schranken unterworfen, und diese Schranken gehen nicht weiter, als sie hier entwickelt worden sind.

56. Diese hier dargelegte Stellung des Schönen zu dem Sittlichen weicht allerdings weit ab von dem, was in den Systemen darüber bis jetzt gelehrt worden ist; allein sie hat zunächst die Beglaubigung für sich, dass sie den Zwiespalt zwischen Theorie und daseiendem Schönen aufhebt und feste, klare Gränzen zieht, wo man bisher aus dem Nebel schwankender Bestimmungen nicht herauskam. So erklärt Vischer (I. 77) zunächst das Schöne als »seinem Ge»halte nach einfach als identisch mit dem Guten.« Später (I. 151) wird das Schöne »als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirk»lichkeit bestimmt, während das Gute die Thätigkeit ist, welche jene »Harmonie als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten »strebt und daher auf den Gegensatz zwischen der Idee und Wirk»lichkeit beruht.«

57. Man bemerkt leicht, dass solche Sätze die Frage, um die es sich handelt, verdrehen und nicht beantworten. Es wird nicht der Begriff des Schönen im Unterschied zu dem Begriff des Guten gesucht; da mögen dergleichen Gegensätze eine Berechtigung haben; die Frage ist, ob der Stoff des Schönen, wenn er aus dem Gebiet des Handelns entnommen wird, an die Gesetze des Guten oder Sittlichen gebunden ist oder nicht? Vischer berührt erst später diese Frage und sagt (I. 155): »Das Schöne umfasst ein Gebiet kampfloser Zu»stände, worin die Sinnlichkeit in edler Unschuld sich ergehen kann; »es wird diese Sphäre durchbrechen und den sittlichen Kampf in sich »aufnehmen; es wird den Kampf lösen und in die ursprüngliche Har»monie zurückkehren. — Weil das Schöne dem Stoffartigen entrückt »ist, so ist es über die dem gemeinen Leben vorgezeichneten Gränzen »des Anstandes und der Schaam erhaben.«

58. Allein wenn das Schöne durch seine Bildlichkeit von den Gränzen der Schaam befreit ist, weshalb nur gerade von dieser und nicht überhaupt von jeder sittlichen Schranke? Der Grund Vischer's gilt allgemein; man kann überall geltend machen, dass es mit dem Schönen nicht ernstlich gemeint sei, dass es nur ein Bild sei. Und

wenn das Unsittliche eine Störung der Harmonie ist, wie kann es überhaupt in das Schöne, als der reinen Harmonie eintreten und da einen Platz finden? Und wenn der Kampf innerhalb des Schönen immer mit Rückkehr in die Harmonie enden soll, wie verträgt sich dies mit dem Unsittlichen, in dem ein grosser Theil der Kunstwerke nach den obigen Beispielen endet? Dies Alles zeigt, dass es der idealistischen Philosophie unmöglich ist, diese Fragen in Klarheit zu lösen, und dass nur die bekannten dialektischen Mittel, d. h. ein fortwährendes schaukelndes Spielen mit Wiedersprüchen es ihr möglich macht, ihr System mit dem daseienden Schönen in einer trüben Uebereinstimmung zu erhalten.

VII. Das Sinnlich-Angenehme des Schönen.

A. Der Begriff des Sinnlich-Angenehmen.

1. Die drei wichtigsten Bestimmungen des Schönen, das Seelenvolle, das Bildliche und die Idealisirung sind in den frühern Abtheilungen in ihrer ganzen Besonderung und Ausbreitung dargelegt worden. Es bleibt noch die Untersuchung der letzten Bestimmung, welche zwar ebenfalls als eine allgemeine jedes Schönen anerkannt werden muss, welche aber dem Schönen mehr äusserlich anhaftet, während jene drei ersten Bestimmungen aus der Grundlage des Schönen, aus den idealen Gefühlen hervorgehen und die innere Natur des Schönen ausmachen.

2. Diese vierte Bestimmung ist das Sinnlich-Angenehme. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass dieser Name nicht ganz treffend ist; besser wäre schon das Wort: Sinnlich-Genehme, wenn es gebräuchlich wäre; indem diese Bestimmung nicht nothwendig ein Angenehmes oder ein Lust Erregendes zu enthalten braucht; sondern auch die Steigerung des Schmerzlichen durch Sinnlich-Unangenehmes umfasst. Wesentlich ist dieser Bestimmung nur, dass sie mit rein sinnlichen Mitteln die einzelnen idealen Gefühle entsprechend zu verstärken sucht.

3. Das Wesen des Sinnlich-Angenehmen jedes Schönen liegt in seiner Bedeutungslosigkeit. Dadurch wird es der Gegensatz zu

dem Bildlichen des Schönen, was zwar wie jenes aus sinnlichem Material besteht, aber seinen Werth nur in seiner Bedeutung hat, womit es, als Bild, auf ein seelenvolles Reale hinweist und dadurch die idealen Gefühle des Beschauers erweckt. Das Sinnlich-Angenehme weist dagegen auf kein Andres hin; es weckt deshalb auch keine idealen, sondern reale Gefühle, welche nur den idealen bei dem Genuss des Schönen hinzutreten und so weit es geht, sich mit ihnen verbinden, und sie damit kräftigen und verstärken.

4. Deshalb behält das Sinnlich-Angenehme auch auf denjenigen Beschauer seine Wirkung, der die Bedeutung des Bildes nicht versteht. Auch das Kind, der Unwissende erfreut sich an dem Glanz und der Tiefe der Farben eines Titian'schen Gemäldes und das Sinnlich-Angenehme der Homerischen Verse ergötzt auch den Hörer, der kein Griechisch versteht und ihren Sinn nicht fassen kann. Am stärksten tritt das Sinnlich-Angenehme beim Naturschönen hervor. Dasselbe ruht also nicht in der Bildlichkeit des Schönen, sondern nur in dem Material, mit welchem das Bild dargestellt wird.

5. Näher betrachtet ist das Gefühl des Sinnlich-Angenehmen eine Art der Lust aus dem Körper (S. 96), eine Art, die sich von den andern Arten dieser Gattung nur durch den Vorgang und die Organe, welche die Lust vermitteln, unterscheidet. Die Lustempfindungen des Kitzels, der Ruhe, der milden Temperatur, sowie Schmerzgefühle aus dem Schneiden, Stechen, Brennen, Drücken werden nur durch die sensiblen Nerven vermittelt und die Lust und der Schmerz aus denselben werden gefühlt, ohne dass die Wahrnehmung eines Gegenständlichen dazu nöthig ist; vielmehr ist diese in solchen Fällen zufällig oder bleibt auch ganz aus, oder ist so unbestimmt, dass sie kaum als Wahrnehmung gelten kann.

6. Bei dem Sinnlich-Angenehmen des Schönen dagegen wird das Gefühl durch die Sinnes-Nerven vermittelt, welche nur bei dem reinen Fühlen mit einem Theil der sensiblen Nerven identisch sind, bei den andern Sinnen aber durch eigne Nervenstränge vertreten werden. Der körperliche Vorgang, welcher das sinnlich-angenehme Gefühl erweckt, ist hier die Sinnes-Wahrnehmung selbst, d. h. der Vorgang in den körperlichen Organen, der bei der Sinnes-Wahrnehmung statt hat. Das Sinnlich-Angenehme ist deshalb unmöglich ohne Wahrnehmung und ohne die daraus hervorgehenden Vorstellungen; allein trotzdem ist nicht der geistige Theil der Wahrnehmung die Ursache des sinnlich-angenehmen Gefühls, sondern der körperliche Vorgang bei derselben. Die Wahrnehmungsvorstellung darf allerdings nicht fehlen, weil sonst auch der körperliche

Theil des Wahrnehmens nicht statt hätte; aber sie ist nicht die Ursache dieser Gefühle, sondern vermittelt, als der geistige Theil des Wahrnehmens, die idealen Gefühle.

7. Das Sinnlich-Angenehme liegt so in der Mitte zwischen den rein sinnlichen, ohne Wahrnehmung eintretenden Gefühlen und den idealen Gefühlen, welche nur die Wahrnehmungsvorstellung erweckt Es ist deshalb oft schwierig, dasselbe von der idealen Wirkung des Schönen abzutrennen und diese Schwierigkeit wird gesteigert, weil viele Elemente des Bildlichen im Schönen sowohl durch ihre Bedeutung, wie durch den sinnlichen Vorgang bei ihrer Wahrnehmung wirksam sind und somit ideale und reale Gefühle zugleich in dem Beschauer hervorrufen.

8. Diese Schwierigkeit hat die Erkenntniss dieses rein sinnlichen Elementes im Schönen gehindert. Viele, wie Plato, Kant, bemerkten wohl dieses Element im Schönen, allein sie wollten es wegen seiner rein sinnlichen Wirkung als keinen Theil des Schönen selbst gelten lassen; sie glaubten die Hoheit des Schönen damit zu erniedrigen. Andere trugen Bedenken, diese Bestimmung, die so allgemein im Schönen sich zeigt, ganz aus demselben zu entfernen; allein sie verwandelten ihr Wesen in das Gegentheil; sie suchten überall nach einer Bedeutung dieses Elementes und wollten es nur wegen dieser Bedeutung im Schönen anerkennen. Damit ging der Unterschied desselben gegen die Bildlichkeit verloren. Auch Hegel weiss in dem allgemeinen Theil seines Systems nichts von einem Sinnlich-Angenehmen; er hat für dasselbe neben der Idee kein Platz. Aber dies hält Hegel nicht ab, in den besondern Lehren es dennoch zuzulassen. So sagt er (X. C. 289): »Das Metrum und der Reim ist als der erste »und einzige sinnliche Duft für die Dichtung schlechthin erforder- »lich;« ein Satz, der dem Sinnlich-Angenehmen wieder zu viel Ehre anthut.

9. Die Erkenntniss dieser Bestimmung wurde auch durch die beliebte Unterscheidung zwischen objektiven und subjektiven Sinnen erschwert, die sich beinah in allen Systemen findet. Indem man sich die Unterschiede zwischen wissenden und seienden Zuständen der Seele überhaupt nicht klar machte, meinte man, dass das Sehen und Hören nur der Erkenntniss, dem Wissen der Dinge diene, das Fühlen, Schmecken und Riechen aber nur den Gefühlen. Diese letztern sollten keine Erkenntniss, kein Wissen geben, sondern nur das Angenehme und Unangenehme vermitteln, wobei das Ding nur als Ursache auftrete, aber in seiner Gegenständlichkeit nicht erkannt werde. Deshalb wurden die ersten zwei Sinne die objektiven

und die drei letzten die subjektiven genannt und in Folge der, der Philosophie anklebenden Verachtung der Gefühle, alles Lob nur auf jene zwei gehäuft.

10. In Wahrheit sind aber alle Sinne ebensowohl objektive wie subjektive in dieser Bedeutung der Worte; jeder Sinn vermittelt eine Wahrnehmung, welche nichts, als die Erkenntniss des Gegenstandes als solchen, enthält; und jeder vermittelt auch Gefühle in der Seele, wobei der Gegenstand nur die Ursache ist, das Gefühl selbst aber über die gegenständliche Natur seiner Ursache keine Auskunft giebt. Wenn die einzelnen Sinne in diesen Beziehungen Unterschiede zeigen, wonach der eine mehr der Erkenntniss, der andere mehr dem Gefühle dient, so ist dies weit mehr Folge ihres Gebrauches und der Gewohnheit, als ihrer Natur. Der Koch benutzt das Schmecken überwiegend zur Wahrnehmung des Geschmacks der Speisen; er schmeckt oder kostet nicht, um ein Angenehmes sich selbst zu verschaffen. Ebenso benutzt der Chemiker das Riechen. Blinde benutzen das Fühlen wesentlich zur Erkenntniss der Dinge; und bei den Thieren dienen die sogenannten subjektiven Sinne vorwiegend nicht der Lust, sondern der Erkenntniss. Der Hund erhält sich auf der Spur des Wildes nicht mittelst des Sehens, sondern mittelst des Riechens, woraus erhellt, dass in den Sinnen an sich jene beliebten Unterschiede nicht vorhanden sind.

11. So wie aus diesem falschen Gegensatz der Sinne schon die falsche Ansicht hervorgegangen ist, dass die Wahrnehmung des Schönen nur mittelst des Sehens und Hörens stattfinden könne, so hat sich daraus auch die schiefe Auffassung des Sinnlich-Angenehmen gebildet. Indem man meinte, das Sehen und Hören gebe nur ein Wissen, aber keine sinnliche Lust, war man genöthigt, die Wirkung des durch diese zwei Sinne vermittelten Sinnlich-Angenehmen zu entstellen und aus einer erkünstelten Bedeutung desselben abzuleiten; dagegen das Sinnlich-Angenehme der übrigen Sinne als Theil des Schönen gar nicht zuzulassen.

12. Wenn indess jeder Sinn sowohl Erkenntniss wie sinnliche Lust gewährt, so fällt aller Grund für solche Auffassungen hinweg. Das Sinnlich-Angenehme tritt dann in seine natürliche Stelle innerhalb des Schönen ein und zeigt sich von einem weit grösserem Umfange, als man bisher hat anerkennen mögen. Es wird nun darauf ankommen, dasselbe mittelst der Beobachtung in dem einzelnen Schönen zu verfolgen und so seine Natur in den verschiedenen Arten des Schönen näher zu erfassen.

B. Die Besonderung des Sinnlich-Angenehmen.

1. Das Sinnlich-Angenehme besondert sich nach den Unterschieden der Sinne; nach den verschiedenen Arten des Schönen; nach dem Unterschiede des Materials und der Künste; endlich nach dem Gegensatz von Kunst- und Natur-Schönem. Es scheint am zweckmässigsten, bei der Darstellung den Unterschied der Sinne zu Grunde zu legen.

2. Das Sehen enthält die Wahrnehmung der Farben, der Gestalt und der Bewegung. An jeder dieser Bestimmungen kann das Sinnlich-Angenehme auftreten. Helle, glänzende, reine, tiefe Farben wirken sinnlich angenehm; trübe, matte, unreine sinnlich unangenehm. Deshalb verbinden sich jene mit der Darstellung des Schönen im engern Sinne und diese mit der Darstellung des Hässlichen; in beiden wirken diese Elemente sinnlich verstärkend, ohne alle Rücksicht auf ihre mögliche Bedeutung. So ist in dem Gemälde Michel Angelo's in Florenz, was die drei Parzen darstellt, von der trüben, unreinen, gelblichen Farbe zur sinnlichen Steigerung der Hässlichkeit der Gestalten ein höchst wirksamer Gebrauch gemacht. Eine Nebeneinanderstellung kontrastirender und dabei leuchtender Farben verstärkt das Komisch-Schöne, wie man an dem roth und weiss karrirten Anzug des Policinell bemerken kann. Dunkle, einfache Farben, wie sie die moderne Männerkleidung zeigt, unterstützen den Gegensatz des Komischen, das kalt Verständige. Für das Erhabene kann in einzelnen Fällen eine unbestimmte nebelhafte Färbung verstärkend wirken; in andern Fällen die hell leuchtende Farbe des Purpur u. s. w. Dem Gemeinen entsprechen die schmutzigen, in ihrer Mischung unkenntlichen Farben.

3. Die schroffe Nebeneinanderstellung hat ebenso, wie ihr Gegentheil, das allmählige Uebergehen einer Farbe in die andere, ihre sinnliche, die Bedeutung verstärkende Wirkung. Man kann dies an den Farben eines Gewitterhimmels und eines Sonnenunterganges leicht bemerken. Auf diesem sinnlichen Gegensatz ruht zum Theil die Wirkung starker Schatten hart neben starken Lichtern. Die gemischten Farben dienen zur Verstärkung von einem Schönen, was gemischte, oder unsichere Seelenzustände darstellt. Der Instinkt hat hier die Maler oft wunderbar richtig geführt. Das Inkarnat mit seinen Schwankungen entspricht treffend den immer auf und ab schwankenden und gemischten Zuständen der Seele. Kein Material ist besser geeignet, wie die Oelfarbe, den sinnlichen Reiz der Farben in vollem Maasse

auszunutzen; die sogenannten gekochten Farben, das Durchscheinen einer Farbe durch die andere, das Uebermalen, die Unbestimmtheit der Begränzung, das Dunkle, nur allmählig mit seinem Inhalt Hervortretende sind Bestimmungen, die wesentlich sinnlich verstärkend wirken und nur durch die Oelfarbe erreicht werden können.

4. Die Physiologie hat sich bemüht, die sinnlich angenehme Wirkung einzelner Farben, ihrer Zusammenstellung und Mischung aus den physikalischen Gesetzen des Lichts und den komplementären Eigenschaften der Farben abzuleiten. Allein diese Beobachtungen können über körperliche Vorgänge nicht hinaus kommen; sie zeigen, dass der einseitig erregte Sehnerv nach den komplementären Farben reagirt; aber die Verbindung der Gefühle der Seele mit den Vorgängen in den Nerven kann wohl beobachtet, aber aus keinem körperlichen Prinzip abgeleitet werden. Auch reichen diese Gesetze für den Reichthum dieser Beziehungen, wie sie die Kunst benutzt, nicht aus. Wenn die einzelnen einfachen Farben zu natürlichen Symbolen bestimmter Seelenzustände erhoben worden sind, wie z. B. das Blau zur Farbe der Beständigkeit, so hat dies mit dem sinnlichen Angenehmen derselben keine Beziehung. Es wird dann schon den Farben eine Bedeutung untergelegt, die meist mit den Sitten und Klima im Zusammenhange steht. Es ist deshalb bedenklich, diesen Zusammenhang, wie in vielen Systemen geschieht, aus allgemeinen und elementaren Verhältnissen ableiten zu wollen.

5. Bei der Gestalt ist längst die grosse Wirksamkeit der Wellen- und Schlangenlinie erkannt worden und Hogarth hat darauf die ganze Lehre von den bildenden Künsten gebaut. Es ist nicht schwer, ihr eine Bedeutung beizulegen und sie damit zu einem Element der Bildlichkeit im Schönen zu erheben; es ist dies auch in diesem Werke (S. 171) bereits geschehen. Allein das Bedeutende bleibt in dieser elementaren Linie doch schwankend und untergeordnet; offenbar liegt der grösste Theil ihrer Wirksamkeit in ihrem sinnlichen Reiz, der ohne alle Rücksicht auf Bedeutung, sich mit ihrer Wahrnehmung verbindet, und der so wenig, wie bei den Farben aus einem höheren Prinzip abgeleitet werden kann. Auf dieser sinnlichen Wirkung beruht der Reiz der Meereswogen, der Umrisse der Hügel und Thäler, des Laufes der Flüsse, der Reiz des Ovales gegenüber dem Kreise und der Reiz der thierischen und menschlichen Gestalten. Ihr Gegentheil, das Eckige, Knorrige, Unregelmässige, der Zickzack wirkt deshalb verstärkend für das Hässliche, wie die Karrikaturen zeigen. Man kann wohl auch eine Bedeutung in dergleichen hineinbringen;

allein sie bleibt so lose und gesucht, dass sie für die starke und unmittelbare Wirkung solcher Gestalten nicht zureicht.

6. Die unbeschränkte Geltung der Wellenlinie als Grundlage der schönen Gestalt widerlegt sich schon durch die Werke der Baukunst. Hier herrscht zunächst das Gerade, das Rechtwinkliche, das Spitze, das Regelmässige und gilt als schön. Insoweit die Wirksamkeit einzelner Linien auf ihrer Bedeutung beruht, kann sich dieselbe nur aus dem seelenvollen Realen ableiten, dem sie anhaften und da in der Baukunst dies das Haus ist, so ist damit auch das Geradlinige in ihr das Bedeutende. Dagegen zeigt sich das Sinnlich-Angenehme der Wellenlinien auch dadurch, dass sie selbst in die Baukunst eindringen. Deshalb hat die Idealisirung in diese Kunst vielfach das Gerundete eingeführt. Dahin gehören die runden Säulen, die Voluten und die pflanzenartigen Verzierungen ihrer Kapitäler, die Wölbung der Fenster und Thüren, die Kuppeln, die Rundleisten in den Friesen und Gesimsen. Schon die Aegypter haben die scharfen Kanten an ihren schönen Bauten abgestumpft und die Abstumpfung und Abrundung des Eckigen ist in allen Baustylen zu finden. Der Reiz der maurischen Bauwerke beruht auf der überwiegenden Benutzung der Rundungen und Wellenlinien; in der Arabeske ist dies am deutlichsten; sie hat sich als Schmuck bei allen Völkern und in allen Baustylen erhalten.

7. Für das Komische wirkt alles Eckige und Schiefe sinnlich verstärkend, namentlich in den Mienen, Zügen des Gesichts und in der Kleidung. Das Erhabene erhält eine sinnliche Verstärkung durch die Beseitigung der scharfen Begränzung. Deshalb wird die Wirkung erhabener Bauwerke, wie des Kolosseums, der Peterskirche, der gothischen Münster durch die Dämmerung verstärkt; deshalb werden die Gestalten im Nebel erhabener; deshalb wirkt die Entfernung erhebend, wenn der Gegenstand gross genug ist, um sie ertragen zu können. Indem die Gränzen dann matter, unkenntlicher werden, kann die innere Kraft die Gestalt gleichsam ausdehnen und über ihre natürliche Grösse erweitern; das Gränzenlose wird in dem Verschwinden der Gränze gleichsam sichtbar.

8. Das Element der gesehenen Bewegung leitet seinen sinnlichen Reiz theils von der Gestalt der Linien ab, die sie durchläuft und welche die Phantasie festhält, theils aus dem Neuen, aus dem steten Wechsel, den sie dem Auge bietet. Alles Neue, aller Wechsel hat im Gegensatz zur abstumpfenden Wirkung eines Beharrenden einen sinnlich-angenehmen Reiz für das Auge, indem stets ausgeruhte Nerven an Stelle der erregten treten. Hierin liegt der sinnliche Reiz des Laufens der Thiere, des Fliegens der Vögel, der Käfer und Schmetterlinge, des

Schwimmens der Fische, des Segelns der Schiffe, der Bewegung der Wolken als der »Segler der Lüfte«. Es liegt in der leichten und schnellen Bewegung allerdings auch eine Bedeutung; sie kann als das Bild der Kraft und somit der Lust aus der Macht gelten; ebenso ist die gerundete, maassvolle Bewegung der Glieder ein Zeichen des Ebenmaasses der Seele und damit ideal-schön. Allein neben diesem Bedeutenden der Bewegung bleibt ihr ein rein sinnlicher, aus keiner Beziehung auf Anderes sich ableitender Reiz, wie er hier dargelegt worden ist.

9. Da die Skulptur und die Malerei keine Bewegung in ihr Schönes sinnlich aufnehmen können, so können sie im strengen Sinne von diesem Sinnlich-Angenehmen keinen Gebrauch machen. Allein da ihr Momentanes, wie oben dargelegt worden, von dem Beschauer wesentlich als Bewegung, als Vorgang aufgefasst wird, da der sinnlich dargestellte Moment die Vorstellung der Bewegung erweckt und diese durch seine Sinnlichkeit selbst zu einer lebendigen, beinahe sinnlichen Vorstellung erhebt, so nimmt auch das Schöne dieser Künste an dem sinnlichen Reize der Bewegung Theil. Man kann dies leicht bemerken, wenn man die schwebenden Gestalten an den Zimmerwänden der Häuser von Pompeji betrachtet.

10. So weit die Plastik ein lebendiges Material zu ihren Bildern benutzt, kann von diesem sinnlichen Reiz der Bewegung in vollem Maasse Gebrauch gemacht werden und die ideale Schönheit der Pantomime und des Ballets erhält durch die sinnlichen Reize der Stellungen und Bewegungen ihrer Figuren eine so grosse Verstärkung, dass sie vorzüglich dadurch die Hindernisse überwindet, welche der Benutzung eines Lebendigen zum Material des Schönen entgegenstehen.

11. Die Bewegung enthält für das Erhabene ein verstärkendes Element, wenn sie in die Höhe geht, der Schwere entgegen. Sobald dies in bedeutendem Maasse erfolgt, steigert sich durch diese sinnliche Zuthat das Erhabene. Deshalb erscheint der hohe Flug des Adlers erhaben. Deshalb wächst die Erhabenheit der Thürme durch ihre Höhe. Deshalb erhalten die Flammen einer Feuersbrunst etwas Erhabenes und selbst ein Linienschiff wird in der Bewegung erhabener, weil es trotz seiner Last sich auf gleicher Höhe erhält. Das Versinkende, das an den Boden Gefesselte, auf ihm Kriechende verstärkt umgekehrt das Gemeine.

12. Der sinnliche Reiz der Töne ist bekannt. Ein grosser Theil des Publikums fasst von der Schönheit der Musik wenig mehr als ihr Sinnlich-Angenehmes. Ebenso hört man das Brausen des Meeres, das Rollen eines fernen Donners, das Plätschern eines Springbrunnens gern,

ohne dass man sich irgend etwas dabei denkt, d. h. ohne dass man eine Bedeutung hineinlegt. Dasselbe gilt auch oft für das Singen der Vögel. Bei den Lauten der Thiere tritt das Ideale des Schönen mit der sinnlichen Empfindung oft in Gegensatz. Das Blöken der Schafe, das Wiehern der Pferde, das Bellen der Hunde hat nichts Sinnlich-Angenehmes; aber es ist trotzdem nach seiner Bedeutung ein Element des Schönen, weil diese Töne das Zeichen von Kraft, Lust und Behagen sind. Der Unterschied der bedeutenden und der rein sinnlichen Bestandtheile im Schönen tritt hier deutlich hervor.

13. Alle musikalischen Töne haben in hohem Grade ein sinnlich angenehmes, die ideale Schönheit verstärkendes Element. Dies gilt sowohl von den Tönen der musikalischen Instrumente, wie von der menschlichen Stimme. Die aushaltenden Töne haben es in höherm Maasse, als die schnell erlöschenden der Klaviere und Harfen; unter jenen die Blasinstrumente mehr als die Geigen. Die Besonderung des sinnlichen Reizes folgt hier jeder Besonderung der Instrumente und der Stimmen; aus ihrer Verbindung entsteht der Reiz der Klangfarben, der zu einem grossen Theil sinnlicher Natur ist.

14. Nicht geringer ist der sinnliche Reiz, der in der rhythmischen Bewegung des musikalisch Schönen liegt. Der Wechsel zwischen den schwachen und starken Taktteilen, ihre Gleichmässigkeit bei der Ungleichheit der auf sie vertheilten Töne und Figuren, des Crescendo und Decrescendo, des Accelerando und Ritardando, die Gegensätze des Tönens und der Pausen haben, abgesehen von ihrer Bedeutung, einen überaus starken sinnlichen Reiz, der schon von dem Kinde gefühlt wird, wenn es auch von der Bedeutung der Musik noch nichts versteht.

15. Keine andre Kunst hat deshalb eine solche starke Beimischung realer Gefühle, wie die Musik und aus diesem Umstande erklärt sich die grosse Verbreitung und Ausübung dieser Kunst und die Meinung ihrer besondern Innigkeit und Wirksamkeit auf die Gefühle, obgleich sie für die grosse Masse gerade diejenige Kunst ist, welche von ihr am wenigsten verstanden wird. Selbst die bestimmte Wahrnehmung des in ihr enthaltenen Mannichfaltigen und Gestalteten geht den meisten Menschen ab. Das feine musikalische Ohr, was dazu gehört, ist seltener, als der Sinn für Farbe und Gestalt. Aber die sinnlichen Reize der Musik sind so gross und durch die Verbesserung der Instrumente und die Virtuosität in ihrer Behandlung jetzt so gesteigert, dass die meisten Hörer sich davon vollkommen befriedigt fühlen, wenn ihnen auch die seelische Bedeutung des Gehörten und sein kunstvoller Bau dunkel geblieben ist.

16. Die Musik hat auch die Macht, das Hässliche oder das

Schmerzliche, das Erhabene und das Gemeine, was sie in ihre Werke aufnimmt, durch sinnliche Elemente zu verstärken. Die Dissonanzen, namentlich die härteren, wie die Sekunde, die grosse Septime dienen so zur Verstärkung der schmerzlichen Bilder, ebenso die schneidenden und scharfen hohen Töne der Violinen und Clarinetten. Die erhabenen Bilder der Musik werden durch die sinnliche Stärke der Orgel, der Posaunen und Trompeten und durch das Gehaltene, Langsame der Bewegung verstärkt. In dem Choral wird es durch die Aufhebung alles Rhythmischen erreicht. Die Pickel-Flöte, die grosse Trommel haben ein Element des Gemeinen, was zur Verstärkung des Komischen der anderen Künste benutzt werden kann.

17. Ein grosser Theil der Regeln des Generalbasses und Kontrapunktes beruht nicht auf der Bedeutung der Töne und ihrer Verbindungen, sondern auf dem Sinnlich-Angenehmen oder Unangenehmen derselben. Dahin gehören die verbotenen Quinten- und Octaven-Gänge und zum Theil auch die Lehre von der Auflösung der Dissonanzen und von dem Uebergange in andere Tonarten. Die Melodie gilt mit Recht als die eigentliche Seele der Musik; in ihr ist die Bedeutung, der Ausdruck der Gefühle wesentlich enthalten. Dennoch liegt beinahe in jeder Melodie auch ein rein sinnlicher Reiz und dieser bewirkt es vorzüglich, dass die Melodien am leichtesten von allen Theilen eines Musikstückes im Gedächtniss bleiben. Ebenso beruht der musikalische Werth der sogenannten Verzierungen, der Triller, Vorschläge, Doppelschläge hauptsächlich auf dem in ihnen liegenden sinnlichen Reiz.

18. In der Sprache, so weit sie gesprochen wird, sind Elemente der Musik enthalten, wie früher gezeigt worden ist; der Unterschied gegen die wirkliche Musik liegt nur im Grade. Die Vokale enthalten den musikalischen Ton; der Unterschied der einzelnen Vokale geht nach Helmholz aus den verschiedenen Mittönen höherer Töne hervor. Die Konsonanten enthalten die Klangfarben; die langen und kurzen Sylben gleichen den langen und kurzen Noten und in dem Akzent ist der Rhythmus des Taktes enthalten. Jede lebhafte Empfindung giebt sich überdies in der Schnelligkeit oder Ruhe, mit der gesprochen wird, und in der Höhe oder Tiefe der Rede deutlich kund. In dem metrischen Verse, in den Assonanzen, Alliterationen und Reimen sind diese Elemente bereits zu reicheren Kunstformen entwickelt und indem das dichterische Schöne sich zu seiner Darstellung der Sprache bedienen musste, war es durchaus natürlich, dass es das musikalisch Schöne, was sie enthielt, mit sich verband.

19. So wie in der Musik das Sinnlich-Angenehme eine überwie-

gende Bedeutung hat, so auch in der Verskunst oder gebundenen Rede. Es kann in den verschiedenen Versmaassen wohl auch eine Bedeutung oder eine ursachliche Verknüpfung mit seelischen Zuständen nachgewiesen werden und darauf beruhen die Regeln des Aristoteles über den Gebrauch bestimmter Versmaasse zu den verschiedenen Arten der Dichtung; allein der Reiz der Verse und noch mehr der Reime liegt zu einem grossen Theil in ihrem Sinnlich-Angenehmen, womit sie, gleich der Musik, auf das Gehör wirken, auch wenn ihre Bedeutung nicht gekannt ist.

20. Schon die Bildung der Wörter, der Wechsel der stummen und scharfen Konsonanten, der tieferen und höheren Vokale enthält einen hohen sinnlichen Reiz, der auch in der ungebundenen Rede sich geltend macht und in der einen Sprache stärker hervortritt als in der andern. Das Griechische und Italienische hat, auch wenn es nicht verstanden wird, ein Angenehmes, was wie Musik klingt. Indem die Wissenschaft diese Wirksamkeit des sinnlichen Elementes in der gebundenen Rede anerkennt, befreit sie sich von der schwierigen Aufgabe, jedem Versmaasse eine besondere Bedeutung unterzulegen und daraus seine Schönheit abzuleiten. Es ist damit wie mit den Farben; durch Ausdehnung der Beziehungen kann wohl eine solche Bedeutung gewonnen werden; aber man geräth dann auf das Verschiedenste, was die Bedeutung abgeben kann, und *eine* Bedeutung hebt die andre auf.

21. Das Sinnlich-Angenehme, was durch die übrigen Sinne, durch das Fühlen, Riechen und Schmecken vermittelt wird, kann bei dem *Kunstschönen* nicht vorkommen, da dessen Material kein Gegenstand für diese zwei letzten Sinne ist und das Fühlen bei den Werken der Plastik wohl zur *Erkenntniss* des Schönen mit benutzt werden kann, aber *sinnliche Reize*, welche sich mit dem Fühlen verknüpften, dadurch nicht erregt werden. Das Sinnlich-Angenehme aus diesen Sinnen kann deshalb nur bei dem *Naturschönen* vorkommen; es hat aber auch hier nur eine beschränkte Wirksamkeit.

22. Bei dem *reinen Fühlen* bleiben die Lust- und Schmerzgefühle, welche durch die sensiblen Nerven ohne gleichzeitige Wahrnehmung eines Gegenstandes vermittelt werden, ausgeschlossen, da sie nach dem Obenbemerkten nicht zu dem Sinnlich-Angenehmen des Schönen gehören. Es bleibt nur die Wahrnehmung der Temperatur und des Rauhen und Spitzigen mit seinen Gegensätzen des Glatten und Kulbigen, was in der Wahrnehmung des Naturschönen ein Sinnlich-Angenehmes vermitteln kann. Dahin gehört das Schöne einer kühlen

Sommernacht, das Schöne des klaren und frischen Wassers, das Schöne eines Sitzes am warmen Ofen im Winter, das Schöne der spitzigen Eisnadeln und der glatten Eisflächen. Hier wirken diese gefühlten Elemente in ihrem Sinnlich-Angenehmen zur Verstärkung der aus andern Gründen vorhandenen Schönheit. Das Rauhe und das sehr Kalte oder sehr Heisse wirkt ähnlich zur Verstärkung des Erhabenen in der Natur.

23. Der zweite fühlende Sinn, das thätige Fühlen giebt als Inhalt die Bewegung und den Druck. Daraus bilden sich die Wahrnehmungen des Harten, Weichen, Elastischen, Spröden, Starren, Undurchdringlichen. Das Flüssige und das Luftige ist eine Mischung der Wahrnehmungen aus beiden Arten des Fühlens. Das Sinnlich-Angenehme dieser Wahrnehmungen ist bekannt. Die weiche Moosbank, das Elastische in den Bewegungen des Pferdes, das Milde und Glatte des Wassers ist in seiner Wahrnehmung durch das Gefühl mit einem Angenehmen verbunden, was dem idealen Genuss einer schönen Landschaft verstärkend hinzutritt. Das Harte und Starre, das Undurchdringliche kann bei Felsen und Eisbergen zur Verstärkung des Erhabenen in der Natur dienen.

24. Der Geruch dient zur Verstärkung des Schönen bei der Blume, bei dem Heu der Wiese, bei dem frischen Duft des Waldes, bei der reinen Luft des Gebirges und Aehnlichem. Seine Wirkung liegt hauptsächlich in dem von ihm vermittelten Sinnlich-Angenehmen; das eigentliche Schöne und Bedeutende kann zwar auch durch Bestimmungen des Geruchs dargestellt werden, da der Geruch als Eigenschaft mit Gefühlen in mannichfacher ursachlicher Beziehung steht; aber diese Wirksamkeit bleibt gegen sein Sinnlich-Angenehmes das Geringere. Der Gebrauch wohlriechender Salben und Wässer besteht seit den ältesten Zeiten und hat seine Grundlage in dieser, das eigentlich Schöne des Menschen verstärkenden sinnlichen Wirkung des Wohlgeruchs. Das Hässliche wird deshalb durch üblen Geruch verstärkt. Die Hässlichkeit des Aasses und vieler Thiere beruht zum grossen Theil auf dem Sinnlich-Unangenehmen ihres Geruchs.

25. Der Geschmack ist überwiegend mit sinnlich-angenehmen oder unangenehmen Gefühlen bei Wahrnehmung der schmeckenden Eigenschaften der Dinge verbunden; allein das Sinnlich-Angenehme dieses Sinnes kann in das Schöne nicht eintreten, weil das Schmecken ohne Zerstörung des Gegenstandes nicht geschehen kann. Deshalb können die durch den Geschmack vermittelten Eigenschaften der Dinge nur als vorgestellte, nicht als wahrgenommene für die

Schönheit benutzt werden, und daher nur in der Dichtkunst vorkommen, wobei der sinnliche Reiz, der nur aus dem Wahrnehmen dieser Elemente hervorgehen kann, unmöglich ist.

26. Dies führt auf die eigenthümliche Stellung der Dichtkunst zu dem Sinnlich-Angenehmen. Sie ist die einzige Kunst, in deren Bilder das Sinnlich-Angenehme in dem bisherigen Sinne nicht mit eingeht. Indem ihre Bilder nur im Vorstellen bestehen und keine wahrgenommenen sind, das Sinnlich-Angenehme aber aus dem Wahrnehmen hervorgeht, kann ein solches mit den dichterischen Bildern sich nicht verbinden und deren Schönes kann aus diesem sinnlichen Element keine Verstärkung für sich ableiten.

27. Allein so wie das Material der Dichtkunst nicht dem Inhalte nach, sondern nur nach der Wissensform, im Gegensatz zu der Seinsform bei den andern Künsten sich von diesen unterscheidet, so lässt sich auch bei ihr ein Sinnlich-Angenehmes in der Wissensform aufzeigen. Es ist bekannt, dass die dichterischen Bilder viel mit den Vorstellungen des Sinnlich-Angenehmen der andern Künste ausgeschmückt werden. Das Lied schildert den Duft der Blumen, die Kühle des Abends, die Frische des Bachs, den Glanz des Sonnenaufgangs, den Sammet der Wangen, das Elastische des Ganges. Alle diese Bestimmungen vermitteln in ihrer Körperlichkeit nur das Sinnlich-Angenehme, nicht das Bedeutende des Schönen.

28. Wenn deshalb das dichterische Bild diese Bestimmungen ebenfalls und zwar in der Form der Vorstellung aufnimmt, so erklärt sich dies nur daraus, dass die lebendige bildliche Vorstellnng dieser sinnlichen Elemente sich ebenfalls mit einer sinnlichen Empfindung, ähnlich wie bei deren Wahrnehmung geschieht, verbindet. Die wahrnehmenden Nerven scheinen in solchen Fällen eine Erregung von Innen aus, von der Seele aus zu erhalten, welche ein ähnliches, wenn auch schwächeres reales Lust- oder Schmerzgefühl hervorbringt, wie die sinnliche Wahrnehmung von Aussen. Ein jeder wird dies bei dem eifrigen Lesen und der lebendigen Auffassung solcher dichterischen Schilderungen, z. B. bei Ariost, an sich erfahren. Hiernach ist auch die Dichtung nicht ohne ihr Sinnlich-Angenehmes und nicht ohne eine Beimischung realer Gefühle, welche sich nur in dem Grade und in der Art der Entstehung von dem Sinnlich-Angenehmen der andern Künste unterscheiden.

29. Neben diesem, rein dem dichterischen Bilde zugehörigen Sinnlich-Angenehmen verbinden sich mit der Dichtung auch die sinnlich-angenehmen Elemente der Musik, wie sie oben bei der Sprache

dargelegt worden sind. Da in alten Zeiten die Dichtungen nur durch Sprechen mitgetheilt wurden, so war es natürlich, dass nicht blos die bedeutungsvollen musikalischen Elemente der Sprache, sondern auch die sinnlich-angenehmen von den Dichtern mit ihren Werken verbunden wurden.

30. Diese sinnlichen musikalischen Elemente gehen auch bei dem stillen Lesen der Dichtungen nicht ganz verloren, weil die schriftlichen Zeichen zunächst auf den Laut der Worte und erst durch diesen zur Vorstellung führen. Es tritt deshalb bei dem stillen Lesen auch die Vorstellung des Lautes mit ein und wirkt als vorgestelltes sinnliches Element ebenso auf die Nerven und mittelbar auf die sinnliche Empfindung, wie dies oben bei dem Dichterisch-Schönen dargelegt worden ist. Dies gilt sowohl für die sinnlichen Reize des Metrums wie des Reimes; beide werden bei dem Lesen, wenn auch im schwächern Grade, sinnlich mit empfunden.

31. Auch das Schöne der andern Künste kann durch eine Vereinfachung und Verdünnung seines Materials der sinnlichen Reize, die ihm anhaften, zum grossen Theile entkleidet und damit sein Genuss auf die rein idealen Gefühle beschränkt werden. Bei dem Musikalisch-Schönen geschieht dies durch die sogenannten Arrangements, wodurch die Musik des vollen Orchesters auf ein Instrument zurückgeführt wird. Damit sind alle sinnlichen Reize der Klangfarben beseitigt, und wenn die Stücke für das Pianoforte eingerichtet werden, sind auch die Reize der aushaltenden Töne zerstört. Diese Entfernung des sinnlichen Elements ist am stärksten bei dem blossen Lesen der Partituren und Noten. Dasselbe gleicht dem stillen Lesen der Dichtungen, ist aber nur dem möglich, der ein feines Ohr und eine grosse musikalische Ausbildung besitzt.

32. In der Malerei bestehen ähnliche Arrangements in den Kupferstichen, so wie in den litho- und photographischen Abbildungen der Gemälde. In ihnen sind die sinnlichen Reize der Farben entfernt; in den blossen Skizzen ist auch die Schattirung beseitigt; der Anblick solcher Abbildungen gleicht, wenn man ihre Originale kennt, dem stillen Lesen der Dichtungen.

33. Die plastischen Kunstwerke haben ihre Arrangements in den verkleinerten Nachbildungen in Gips und in den Zeichnungen derselben. Jene Nachbildungen in einem weniger zarten und glänzenden Material entbehren der sinnlichen Reize des Marmors und Erzes und den Abbildungen fehlt überdem der sinnliche Reiz, welcher in der körperlichen Gestalt enthalten ist. Auch die Bauwerke können

in Modellen dargestellt und in Gemälden und Zeichnungen abgebildet und damit ihres Sinnlich-Angenehmen entkleidet werden. Nur die lebhafte Vorstellung des früher gesehenen Bauwerkes kann hier dies Element einigermaassen ersetsen.

34. Der Unterschied dieser Zurückführungen des Schönen der bildenden Künste auf ein beschränkteres Aeussere gegen die Befestigung des dichterischen und musikalischen Schönen durch Letternoder Noten-Druck liegt darin, dass jene selbst in der dürftigsten Form immer noch eine bildliche Darstellung einzelner Elemente des Schönen enthalten, während die Lettern und Noten bildlich gar nichts mit diesen Elementen gemein haben, sondern nur Zeichen sind, welche rein gedächtnissmässig damit verknüpft sind. Es ist deshalb bei jenen Vereinfachungen bildlicher Kunstwerke trotz ihrer mechanischen Vervielfältigung möglich, einen Kunstwerth ihnen zu erhalten, während der blosse Lettern- oder Noten-Druck ein rein mechanisches Erzeugniss wird.

35. Der grösste Werth jener mechanischen Vervielfältigungen bildlicher Kunstwerke liegt indess darin, dass Unzählige dadurch mit den wesentlichen Schönheiten dieser Werke vertraut werden können, denen die Aufsuchung der Originale unmöglich ist. Dieser Umstand ersetzt hundertfältig die grössere Zahl der bildlichen Kunstwerke, welche das Alterthum gegen die Neuzeit besass und widerlegt auch dadurch die viel verbreitete Meinung, dass der Sinn und der Genuss des Schönen bei den Griechen allgemeiner gewesen sei, als in der Gegenwart.

C. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen.

1. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen für das Schöne ist oben bei Entwicklung seines Begriffs bereits angedeutet worden. Dieser Werth liegt in der Kräftigung und Verstärkung, welche die von dem Schönen erweckten idealen Gefühle durch den Hinzutritt realer Gefühle erhalten. Indem jene für sich leicht in Nebel und Unbestimmtheit zerfliessen, werden sie davor durch den Hinzutritt der letzten geschützt und deshalb hat die Kunst das Sinnlich-Angenehme für keine Art ihres Schönen entbehren mögen. Man bemerkt die Wirkung dieser realen Elemente am deutlichsten bei dem stillen Lesen eines Dramas im Vergleich zu dem guten Vorlesen desselben und noch mehr im Vergleich zu dessen Aufführung. Bei der Aufführung tritt allerdings

die Plastik noch zu der Dichtkunst hinzu; aber ein grosser Theil des Unterschiedes entspringt dabei aus dem Hinzutritt sinnlich-angenehmer Elemente. Aehnliches zeigt das Lesen der Partitur gegen das Hören des Musikstücks und das Betrachten des Kupferstichs gegen das Sehen des Gemäldes.

2. Das Sinnlich-Angenehme im Schönen überbrückt gleichsam die Kluft, welche zwischen der realen und idealen Welt besteht. Indem es aus den Sinnes-Nerven entspringt, unterscheidet es sich damit von den gröbern sinnlichen Lustgefühlen; es ist feinerer Natur und gränzt an die rein idealen, nur durch das Bild oder Bedeutende erweckten Gefühle. Man kann zweifeln, ob der reale Genuss des Sinnlich-Angenehmen sich mit den idealen Gefühlen verbinden und dieselben stärkend und kräftigend durchdringen könne. Allein in Wirklichkeit bestehen bei der fliessenden Natur der Seele diese Gränzen nicht in der Schärfe, wie sie das Wissen zieht; es kann ein allmähliger Uebergang aus dem Realen zu dem Idealen eines Gefühls statt haben. Man kann eine Schüssel mit reifen Pfirsichen und Trauben zunächst mit Begehren, mit Appetit betrachten und allmählig durch Zurückdrängung dieses Begehrens die reale Freude in die ideale an der Schönheit jener Früchte umwandeln.

3. Beide Arten der Gefühle stehen sich also nicht so fremd gegenüber, als es nach ihren Begriffen den Anschein hat. Daraus erklärt sich das unvertilgbare Bestreben der Kunst, ihre Werke mit diesen sinnlichen Elementen zu schmücken. Auch bei dem Naturschönen menschlicher Werke, insbesondere bei der Kleidung, ist der Einfluss dieses sinnlichen Elementes erkennbar. Der Glanz der Edelsteine, des Goldes, die tiefe Farbe des Purpurs, das sinnlich Reizende des Faltenwurfs, die weichen elastischen Seiden- und Sammet-Stoffe sind weniger durch ihre ideale Schönheit als durch ihren sinnlichen Reiz der Kleidung hinzugetreten.

4. Die sinnlich-angenehmen Elemente des Schönen sind in der Regel das Erste, was den Beschauer bei der Wahrnehmung des Schönen erfasst, festhält und zu dem idealen Genuss des Schönen überleitet. Sie gleichen dem Weihrauch des katholischen Kultus, welcher zunächst den Eintretenden umhüllt, der Aussenwelt enthebt und so für das Höhere und Göttliche vorbereitet. Das Sinnlich-Angenehme hält Viele bei dem Schönen fest, die ohnedem an ihm gleichgültig vorübergehen würden. Der Knabe beginnt an diesem Theile des Schönen seine Erkenntniss und seinen Genuss, und noch der

Greis findet er ihm eine milde Ableitung von der Spannung des Denkens.

5. Endlich vermitteln die sinnlichen angenehmen Elemente eines Schönen die Möglichkeit, dass sein Genuss schnell wiederholt werden kann. In dem Musikstück wird nicht allein das Thema mit geringen Veränderungen oft wiederholt, sondern auch die einzelnen Perioden und ganze Theile werden Note für Note repetirt. In der Dichtkunst würden solche Wiederholungen unmöglich sein. Ihr Auftreten in der Musik beruht nicht blos auf dem schwerern Erfassen des musikalischen Bildes an sich, sondern auch auf dem Reiz der in ihr überwiegend auftretenden sinnlichen Elemente. Auch wenn man die Bedeutung des Musikstücks völlig erfasst hat, hört man dennoch gern von Neuem den süssen Wohllaut, den farbigen Wechsel der Klänge und die hohe Pracht der Harmonie, womit das Musikstück sinnlich umkleidet ist.

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kirchmann, Julius H. <<von>>,

Aesthetik auf realistischer Grundlage

Bd.: 1

Berlin (1868)

L.eleg.g. 214 rm-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574132-9